This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

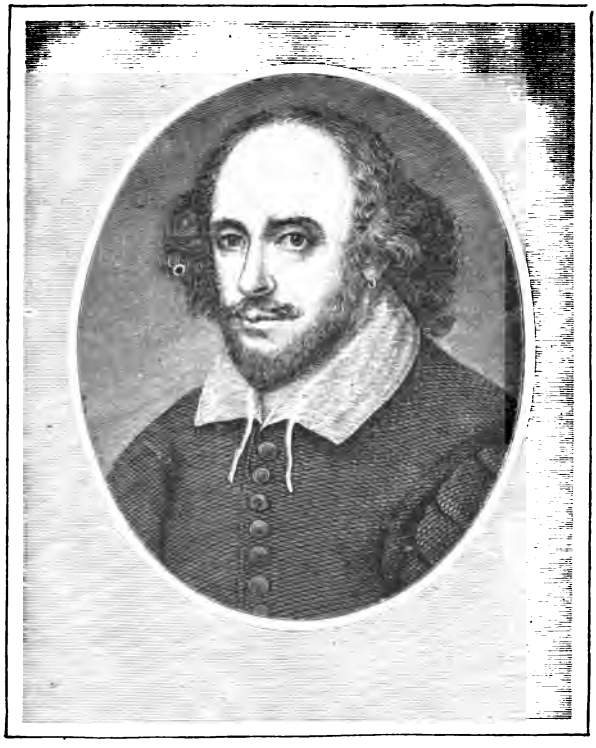
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 123 754

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA.



William Shakspeare

Das Wissen der Gegenwart

Deutsche Universal-Bibliothek für Gebildete

IX. Band.

Geschichte

des

modernen Dramas

in Umrissen

von

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Alfred Klaar.

Mit 9 Porträts in Holzstich.

Leipzig: G. Freytag. 1890. Wien u. Prag: F. Tempsky.

Buchhändler der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien.

Alle Rechte vorbehalten.

48227

PT6411
K62

Inhaltsverzeichnis.

Das Fabeldrama und das Charakterdrama.

Ein Wort zur Einleitung. S. 1.

(Entwicklung des deutschen Dramas. — Lessings Dramaturgie — Herder über Shakespeare. — Lenz. — Verhältnis Schillers und Goethes zu den Stürmern und Drängern. — Klassicität und Klassicismus. — Die Romantiker. — Shakespeares Wiederbelebung. — Das Fabeldrama. — Das Charakterdrama. — Übergang vom Typischen zum Individuellen. — Beziehung des Charakterdramas zu seinen Stoffen.)

I. Shakespeare. S. 24.

(Allgemeine Übersicht über den lebendigen Besitz der deutschen Bühne. — Shakespeare und die Deutschen. - Hamlet. - Macbeth und Othello. — Lustspiele. — Kaufmann von Venedig. — Märchenstücke. — Königsdramen. — Richard III. — Einwirkung Shakespeares in dreifacher Richtung: Stoff, Humor und Tragik, Relativität des Peinlichen im Drama.)

II. Die Klassiker. S. 53.

(Shakespeare und die Klassiker. — Lessing. — Miß Sarah Sampson. — Minna von Barnhelm. — Nationale und künstlerische Bedeutung dieses Lustspiels. — Emilia Galotti. - Nathan der Weise. — Goethe. — Seine Stellung zum Drama. — Götz und Clavigo. — Die Geschwister. — Egmont. — Die deutsche Prosarede in der Poesie. — Goethe und Schiller als Freiheitsdichter. — Faust. — Die „Tragödie der Idee." — Iphigenie. - Tasso. — Schiller. — Goethe und Schiller. — Unser Verhältnis zu den Klassikern. — Die Räuber. — Fiesco. — Kabale und Liebe. — Don Carlos. — Wallenstein. — Maria Stuart und Jungfrau von Orleans. — Schillers Diktion. — Die Braut von Messina. — Wilhelm Tell.)

III. Die Charakteristiker. S. 122.

(Heinrich von Kleist. — Die Familie Schroffenstein. — Penthesilea. — Käthchen von Heilbronn. — Prinz von Homburg. — Die Hermannsschlacht. — Nationale und künstlerische Notwendigkeit. — Der zerbrochene Krug. — Christian Dietrich Grabbe. — Der Herzog von Gothland. — Freude am Häßlichen. — Otto Ludwig und Friedrich Hebbel. — Neue Technik des Dramas. — Judith. — Maria Magdalena. — Der Ring des Gyges. — Genovefa. — Die Nibelungen. — Pessimismus der Charakteristiker. — Der Erbförster. — Die Makkabäer. — Robert Griepenkerl. — Georg Büchner. — Robert Hamerling.)

IV. Die Nachklassiker. S. 156.

(Franz Grillparzer. — Seine künstlerischen Prinzipien. — Grillparzer und die Reaktionszeit. — Phantastische, antike und historische Stoffe. — Die Ahnfrau. Traum ein Leben. Weh dem, der lügt. Die Jüdin von

Alle Rechte vorbehalten.

48227

PT 6141
K62

Inhaltsverzeichnis.

Das Fabeldrama und das Charakterdrama.

Ein Wort zur Einleitung. S. 1.

(Entwicklung des deutschen Dramas. — Lessings Dramaturgie — Herder über Shakespeare. — Lenz. — Verhältnis Schillers und Goethes zu den Stürmern und Drängern. — Klassicität und Klassicismus. — Die Romantiker. — Shakespeares Wiederbelebung. — Das Fabeldrama. — Das Charakterdrama. — Übergang vom Typischen zum Individuellen. — Beziehung des Charakterdramas zu seinen Stoffen.)

I. Shakespeare. S. 24.

(Allgemeine Übersicht über den lebendigen Besitz der deutschen Bühne. — Shakespeare und die Deutschen. - Hamlet. - Macbeth und Othello. — Lustspiele. — Kaufmann von Venedig. — Märchenstücke. — Königsdramen. — Richard III. — Einwirkung Shakespeares in dreifacher Richtung: Stoff, Humor und Tragik, Relativität des Peinlichen im Drama.)

II. Die Klassiker. S. 53.

(Shakespeare und die Klassiker. — Lessing. — Miß Sarah Sampson. — Minna von Barnhelm. — Nationale und künstlerische Bedeutung dieses Lustspiels. — Emilia Galotti. - Nathan der Weise. — Goethe. — Seine Stellung zum Drama. — Götz und Clavigo. — Die Geschwister. — Egmont. — Die deutsche Prosarede in der Poesie. — Goethe und Schiller als Freiheitsdichter. — Faust. — Die „Tragödie der Idee." — Iphigenie. — Tasso. — Schiller. — Goethe und Schiller. — Unser Verhältnis zu den Klassikern. — Die Räuber. — Fiesco. — Kabale und Liebe. — Don Carlos. — Wallenstein. — Maria Stuart und Jungfrau von Orleans. — Schillers Diktion. — Die Braut von Messina. — Wilhelm Tell.)

III. Die Charakteristiker. S. 122.

(Heinrich von Kleist. — Die Familie Schroffenstein. — Penthesilea. — Käthchen von Heilbronn. — Prinz von Homburg. — Die Hermannsschlacht. — Nationale und künstlerische Notwendigkeit. — Der zerbrochene Krug. — Christian Dietrich Grabbe. — Der Herzog von Gothland. — Freude am Häßlichen. — Otto Ludwig und Friedrich Hebbel. — Neue Technik des Dramas. — Judith. — Maria Magdalena. — Der Ring des Gyges. — Genovefa. — Die Nibelungen. — Pessimismus der Charakteristiker. — Der Erbförster. — Die Makkabäer. — Robert Griepenkerl. — Georg Büchner. — Robert Hamerling.)

IV. Die Nachklassiker. S. 156.

(Franz Grillparzer. — Seine künstlerischen Prinzipien. — Grillparzer und die Reaktionszeit. — Phantastische, antike und historische Stoffe. — Die Ahnfrau. Traum ein Leben. Weh dem, der lügt. Die Jüdin von

Toledo. Libussa. — Sappho. Das goldene Vließ. Des Meeres und der Liebe Wellen. Ottokars Glück und Ende. Der Bruderzwist. Ein treuer Diener seines Herrn. — Esther. — Friedrich Halm. — Griseldis. Der Sohn der Wildnis. Wildfeuer. Der Fechter von Ravenna. — Theodor Körner. — Auffenberg. — Julius Mosen. — Uhland. — Karl Egon Ebert. — Immermann. — Michael Beer. — Raupach. — Deinhardstein. — Ferdinand Raimund.)

V. Das junge Deutschland. S. 210.

(Politische Sturm- und Drangperiode. — Die Tendenz des Tages auf der Bühne. — Heinrich Laube. — Schiller und Laube. — Monaldeschi. Struensee. Essex. Montrose. Prinz Friedrich. Die Karlsschüler. — Lustspiele. — Karl Gutzkow. — Werner. Richard Savage. Das weiße Blatt. Nero. — Uriel Acosta. — Zopf und Schwert. Urbild des Tartüffe. — Der Königslieutenant. — Rudolf Gottschall. — Hackländer. — Alfred Meißner. — Brachvogel. — Gustav Freytag. — Die Valentine und Graf Waldemar. — Die Journalisten.)

VI. Bauernfeld und Benedix. S. 236.

(Komödie und Tragödie. Einheit ihres Endzweckes und ihrer Technik. — Das Charakterlustspiel und das Verwicklungslustspiel. — Molière. — Shakespeare. — Scribe. — Das deutsche Gevatter- und Familienstück. — Kotzebue. — Töpfer. Feldmann. Raupach. — Bauernfeld. — Das Wienertum. — Der Landfriede. — Krisen. Bekenntnisse. Tagebuch. — Moderne Jugend. Bürgerlich und romantisch. — Bauernfeld als nationaler Dichter. — Der kategorische Imperativ. — Aus der Gesellschaft. — Ein deutscher Krieger. — Großjährig. — Roderich Benedix. — Das bemooste Haupt. — Dr. Wespe. — Das Lügen. — Sippenkomödie.)

VII. Die Neueren und die Neuerer. S. 259.

(Umbildung der Weltanschauung. — Nationale Stoffe. — Einkehr in das Volkstum. — Mosenthal. — Josef von Weilen. Franz Nissel. Otto Prechtler. Oskar von Redwitz. Paul Heyse. Ferdinand von Saar. J. L. Klein. Ferdinand Kürnberger. Peter Lohmann. Albert Lindner. Julius Grosse. Franz Keim. Martin Greif. — Felix Dahn. — Murad Effendi. — Heinrich Kruse. Ernst von Wildenbruch. — Arthur Fitger. — Georg Siegert. — Adolf Wilbrandt. Lustspiele. Römerstücke. Kriemhild. — Richard Wagner. Das Musikdrama. — Ludwig Anzengruber. Pfarrer von Kirchfeld. Meineidbauer. — Rosegger. Ganghofer. Schmid. — Das moderne Gesellschaftsstück. — Charlotte Birch-Pfeiffer. — Paul Lindau. — Komödie. Hippolyt Schauffert. — Gustav von Moser und Julius Rosen. — L'Arronge. — Das Volksstück. — Einakter. — Die Franzosen. — Die Italiener. — Lord Byron. — Die Slaven. — Die Magyaren. — Das skandinavische Drama. Björnstjerne Björnson. — Henrik Ibsen. — Rückblick. — Forderungen für die Pflege der dramatischen Kunst.)

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Das Fabeldrama und das Charakterdrama.

Ein Wort zur Einleitung.

(Entwicklung des deutschen Dramas. — Lessings Dramaturgie. — Herder über Shakespeare. — Lenz. — Verhältnis Schillers und Goethes zu den Stürmern und Drängern. — Klassicität und Klassicismus. — Die Romantiker. — Shakespeares Wiederbelebung. — Das Fabeldrama. Das Charakterdrama. — Übergang vom Typischen zum Individuellen. — Beziehung des Charakterdramas zu seinen Stoffen.)

Seit nicht viel mehr als hundert Jahren kann von einer Entwicklung des deutschen Dramas überhaupt die Rede sein. Was vorher selbst von bedeutenden Geistern gedacht und ersonnen worden war, ist ins nationale Leben nicht übergegangen. Ein Gryphius existiert nur in der Literaturgeschichte. Fastnachts- und Passionsspiele sind heute höchstens Gegenstand einer gelegentlichen literarischen Liebhaberei. Da man endlich an eine deutsche Bühne denkt, wird sie, wie männiglich bekannt, von französischen Produkten überflutet, von französischem Geschmack beherrscht. Dagegen endlich stürmt das patriotische und kritische Gewissen bedeutender Männer. Mit Lessing erst beginnt Drama und Dramaturgie der Deutschen. An der Polemik entzündet sich der schöpferische Funke. Lessing sprach das kritische Losungswort der Periode aus, das bis in unsere Tage herüberhallt; aber er stand nicht allein, wie er heute in dem Gedächtnis so Vieler steht. Seiner Dramaturgie war eine große dramaturgische Bewegung vorangegangen. Die Lebensfragen des deutschen Dramas wurden als Nationalfragen mit Lebhaftigkeit und Heftigkeit erörtert. Nicolai, Lenz, Herder und andere ließen ihre Stimme neben jener

Lessings vernehmen und keineswegs immer in demselben Sinne wie der große Hamburger Dramaturg. Was heute zum Dogma erstarrt ist, befand sich damals in fließender Diskussion, und nicht allein Lessings siegreiche Logik, seine von der reinsten Überzeugung durchglühte Dialektik und sein glänzender Stil waren es, welche die Hamburger Dramaturgie zum fast allein herrschenden Gesetzbuche machten, sondern vor allem die unmittelbar folgende Produktion, die gerade in jener Periode, welche man als diejenige der reifsten Klassicität zu bezeichnen pflegt, Lessings Grundsätze in eminenter Weise bestätigte. War schon Lessing selbst zugleich Kunstphilosoph und Künstler gewesen, so umgaben vollends die Schöpfungen Goethes und Schillers die aus der Antike hergeleiteten Kunsttheorien mit einem weithin leuchtenden Glorienschein. Es war aber zur Zeit, als Lessing starb, dessen Stellung als dramaturgischer Prophet und Wegweiser keineswegs so gefestigt und anerkannt, als es heute bei einem oberflächlichen Rückblick auf die Entstehungszeit des deutschen Dramas den Anschein hat.

Das deutsche Drama, um dessen Erweckung sich Lessing ein so großes Verdienst erworben, bewegte sich anfänglich keineswegs in jenen Bahnen, die ihm Lessing selbst vorgezeichnet hatte. Lessings Polemik gegen die Franzosen, gegen deren Scheinklassicität, die in dem geborgten Gewande der Antike auf stelzenartigem Kothurn einherstolzierte, ist zu bekannt, als daß wir sie hier weitläufig erörtern möchten. Aber die Erwähnung eines Hauptpunktes ist unentbehrlich für unser Thema. Lessings dramaturgische Hauptthätigkeit bezog sich eingestandenermaßen auf die Ausdeutung des Aristoteles. Von Haus aus mehr Gelehrter als Künstler, mehr Denker als Dichter, fühlte er sich vor allem zur scharfsinnigen und gelehrten Polemik berufen. Auf dem Boden des Aristoteles hatten sich die Franzosen verschanzt, hier sollten sie vor allem geschlagen werden. Geschlagen wurden sie denn auch wirklich in allen Positionen. Lessing wies nach, daß die französischen Aristoteliker praktisch und theoretisch durchweg

den Kern mit der Schale verwechselt hatten. Er zeigte, daß die wesentlichen Bedingungen der tragischen Wirkung den Franzosen bei der Beobachtung leerer Äußerlichkeiten aus den Händen entschwunden waren, daß selbst das große Dogma von dem Zwecke der Tragödie, Mitleid und Furcht zu erregen, gründlich mißverstanden wurde, indem man die Furcht mit dem Schrecken verwechselt hatte, und den letzteren durch leere Schaudereffekte zu erzielen suchte. Er machte klar, daß man langweilige Sentimentalität für großes Pathos gehalten, vor allem aber Intrigue, Zufall und gehäufte Verwicklung an die Stelle von Einfachheit und innerer Notwendigkeit gesetzt hatte. Die Art, wie er dies insbesondere an der in Frankreich vergötterten Rodogune-Tragödie des großen Corneille nachwies, war eine Großthat der dramaturgischen Kritik, die zu allen Zeiten geehrt werden wird, in ihrer Zeit selbst aber einem unmittelbaren Befreiungsakte gleichkam. Lessing wollte und konnte aber dabei nicht stehen bleiben. Der falsche Aristoteles war aus dem Wege geräumt; der echte mußte in seine Rechte eingesetzt werden. Wenn schon Äußerlichkeiten, wie die Einheit des Ortes und der Zeit nicht für alle Zeiten unbedingte Geltung haben sollten, so ward doch ein Schema der dramatischen Handlung, bis in den Inhalt hinein, bis auf den Umschlag von Glück in Unglück, bis auf die Art der Erkennungsscenen, wie Aristoteles all dies aus zahlreichen griechischen Meisterwerken abstrahiert hatte, gepriesen und gepredigt, erklärt, von scheinbaren inneren Widersprüchen befreit und geradezu als allein seligmachende Methode anempfohlen.

Man glaube ja nicht, daß diese positive theoretische Thätigkeit Lessings in der Kunstentwicklung so mächtig wirkte, wie seine kritisch-polemische. Die letztere hatte mächtigen Wiederhall in ganz Deutschland gefunden, die Reception der Aristotelischen Gesetzgebung aber fand fast eben so lauten Widerspruch. Wenn schon alle bedeutenden Männer jener Periode darüber einig waren, daß es gut und notwendig sei, sich der französischen Afterklassi-

cität zu entschlagen, so stimmten sie doch keineswegs in den Chorus ein, daß mit der richtigen Interpretation des Aristoteles das Arkanum für die siechende oder vielmehr unentwickelte dramatische Literatur der Deutschen gefunden sei. Der Teil der Dramaturgie, der sich mit der selbständigen Erklärung der aristotelischen Poetik beschäftigt, wird von den Gelehrten nie übergangen werden können. In der Entwicklung der dramaturgischen Theorie hat er jedoch lange nicht jene wichtige Rolle gespielt, die ihm noch heute von den Lehrkanzeln herab und in den theoretischen Werken zuerkannt wird. Lessing bewährt sich hier als großen Systematiker, aber auch als durchaus einseitigen Systematiker. Dies geht namentlich aus zwei Momenten hervor, die, wie uns dünkt, bisher noch zu wenig hervorgehoben worden sind. Der Hamburger Dramaturg schwört auf den Text des Aristoteles, von dem er selbst sagt, daß er aus unzähligen Meisterwerken der Griechen abstrahiert sei. Allein auf diese Meisterwerke geht er selten, kaum andeutungsweise zurück, trotzdem dies Aristoteles bei jeder Gelegenheit thut. Daher kommt es, daß Lessing selbst weit abstrakter ist als der große Meister, den er sein Vorbild nennt. Wer die Poetik des großen Stagiriten selbst liest, der findet jeden Augenblick Beziehungen auf das griechische Drama und zwar sind diese Beziehungen derart angebracht, daß sie nicht lediglich als Beispiele, sondern als Beweise angeführt werden. Es ist höchst interessant zu verfolgen, wie die Aristoteleserklärung Lessings überall den Realismus des griechischen Philosophen mit deutschem Idealismus versetzt. Aristoteles bezieht sich einfach auf das Vorhandene; er entwickelt an der Hand der erprobten Wirkungen eine Naturgeschichte der Tragödie, er zeigt ihre Merkmale auf, wie sie sich an den anerkannten Meisterwerken vorfinden. Man fühlt denn auch bei der Lektüre der Aristotelischen Poetik das Bedingt-Richtige, das National-Angemessene heraus. Lessing löst diese Abstraktion los und verficht das Absolut-Richtige, verficht es mit so großem Eifer, daß er versichert, bloß um der besseren Einsicht willen, die er in die

Kunstgesetze des Aristoteles gewonnen, jedes Stück besser zu machen als der große Corneille.

Das zweite Moment, worin Lessing sich als einseitiger Systematiker bethätigt, ist sein Verhältnis zu Shakespeare. Er kannte die Meisterwerke des großen Briten, er spricht mit Bewunderung von denselben. Von Lessing datiert jener Ausspruch, die Liebe selbst habe „Romeo und Julie" geschrieben. Er spricht gelegentlich mit uneingeschränkter Bewunderung von dem Genie des Briten. Aber Shakespeare steht doch außerhalb seines Systems. Er ist am Aristoteles nicht zu messen, und so wird denn auch kein Maß an ihn angelegt, und er bleibt außerhalb der Theorie, welche doch das Ganze zu umspannen scheint. Lessing, der dramaturgische Gesetzgeber, blieb denn auch in jener Zeit des Sturmes und des Dranges, in der die Erweckung des deutschen Dramas eine dominierende Nationalfrage war, nicht ohne entschiedenen Widerspruch. Und es waren keineswegs die jugendlichen Stürmer und Dränger allein, nicht bloß die sogenannten Kraftgenies, welche jeder Regel spotteten, sondern Männer der ruhigen Bildung, Geister, welche sich in hervorragender Weise mit der historischen Entwicklung befaßten, welche der Antike keineswegs feindlich gegenüber standen und welche nichtsdestoweniger der Aristotelischen Gesetzgebung in Sachen des Dramas den Krieg erklärten. In der ersten Reihe dieser Männer erblicken wir die ehrwürdige Gestalt Herders, des großen Geschichtsphilosophen, der sich freilich mit Lessings im einzelnen treffenden Scharfsinn und mit der zergliedernden Dialektik des Hamburger Dramaturgen nicht messen konnte, der aber eine wunderbare Begabung besaß, große Entwicklungen zu überschauen, Jahrhunderte im Geiste zu durchfliegen, Verwandtschaft zwischen scheinbar entfernten Richtungen, radikale Gegensätze bei äußerlicher Übereinstimmung nachzuweisen.

Lessing gewährt Einblicke in die Tiefe, Herder mächtige Ausblicke, ganz erstaunliche Fernsichten und Perspektiven. Solche wunderbare Aussichten eröffnet Herder in einem Aufsatze über

Shakespeare, den er im Jahre 1773 in den „Blättern für deutsche Art und Kunst“ veröffentlichte. Vielleicht zum erstenmale tritt hier in voller Bestimmtheit der Gedanke auf, daß die neue Zeit ein neues Drama geboren und daß Shakespeare dessen Verkündiger sei. „In Griechenland“, ruft Herder aus, „entstand das Drama, wie es im Norden nicht entstehen konnte. In Griechenland war's, wie es im Norden nicht sein kann. Also Sophokles' Drama und Shakespeares Drama sind zwei Dinge, die in gewissem Betracht kaum den Namen gemein haben“ und in der Begründung dieses Ausspruches sagt er: „Shakespeare fand vor und um sich nichts weniger als Simplicität von Vaterlandssitten, Thaten, Neigungen und Geschichtstraditionen, die das griechische Drama bildeten — — — — er fand keinen so einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, sondern ein Vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Sprucharten — der Gram um das Vorige wäre vergebens gewesen; er dichtete also Stände und Menschen, Völker und Spracharten, König und Narren, Narren und König zu dem herrlichen Ganzen! Er fand keinen so einfachen Geist der Geschichte, der Fabel, der Handlung: er nahm Geschichte, wie er sie fand, und setzte mit Schöpfergeist das verschiedenartigste Zeug zu einem Wunderganzen zusammen, was wir, wenn nicht Handlung im griechischen Verstande, so Aktion im Sinne der mittleren, oder in der Sprache der neueren Zeiten Begebenheit (événement), großes Ereignis nennen wollen.“

Der citierte Ausspruch Herders ist ein ewig denkwürdiger; denn zum erstenmale wird das Shakespeare-Drama als ein gleichberechtigter Entwicklungsfaktor neben das Drama der Antike gestellt. Es war aber auch ein fruchtbarer Ausspruch, denn ganz unmittelbar in solchen Anregungen wurzelte die Produktion des jungen Goethe; wie ein Beispiel zu Herders Theorien verhält sich die ereignisreiche Mannigfaltigkeit in der dramatisierten Geschichte des „Götz von Berlichingen“. Allein wenn Herder auch erkannte, daß durch Shakespeare ein dramatisches Muster

erſtanden ſei, weſentlich verſchieden von jenem der Antike, das Weſentliche des Unterſchiedes hat er in ſeiner Darlegung verſchiedenartiger Vorausſetzungen keineswegs nachgewieſen. Aber ſchon damals, zu Beginn der klaſſiſchen Periode, da ähnlich wie heute die Vorſchläge zur Förderung der dramatiſchen Produktion einander gar wunderlich drängten und kreuzten, ließ ſich eine höchſt merkwürdige Stimme vernehmen, welche in einem einzigen Worte den Kernpunkt der ganzen Frage berührt und die zwei Hauptwege, welche das Drama in ſeiner Entwicklung ſtets gegangen iſt und, ſoweit wir zu ſehen vermögen, gehen wird, blitzartig beleuchtete. Es war der jugendliche Stürmer und Dränger Lenz, der im Jahre 1774 in ſeinen Anmerkungen über das Theater nicht nur nach Herders Anleitung den fundamentalen Unterſchied zwiſchen dem Shakeſpeare-Drama und jenem der Antike betonte, ſondern ſich daran wagte, in einer deutlichen, präciſen Antitheſe das Eſſentielle dieſes Unterſchiedes auszuſprechen. Nicht die Handlung, ſcholl es auf der äußerſten Linken der Oppoſition gegen die unbedingte Ariſtoteles-Verehrung, iſt die Hauptſache im Drama, ſondern der Charakter. Nicht durch die Handlung ſollen die Charaktere beſtimmt werden, ſondern umgekehrt: aus den Charakteren ſolle die Handlung hervorfließen. Die Charaktere ſind das beſtimmende und weſentliche Moment des Dramas.

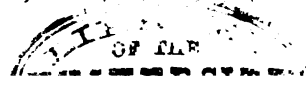
Es war ein großes Verdienſt von Lenz, dieſen Kardinalunterſchied mit ſolcher Einfachheit und Verſtändlichkeit auszuſprechen, allein dabei blieb auch ſein Verdienſt und das ſeiner kongenialen Mitſtürmer und Mitdränger ſtehen. Man hatte den neuen Bauſtil des Dramas erkannt, aber man verſtand nicht, darnach zu bauen. „Charakter" war nun freilich das Loſungswort der Periode geworden, jedoch Charakter im allgemeinen, etwa ſo, wie „Couleur" viel ſpäter bei den franzöſiſchen Neuromantikern, insbeſondere bei Victor Hugo, die Parole einer revolutionären Bewegung auf dramatiſchem Gebiete war. Man hatte Sinn für hervorſtechende Beſonderheit, aber innerhalb derſelben herrſchte ſubjektive Willkür. Das Zauberwort des Indi-

vidualismus war ausgesprochen, aber — kaum ausgesprochen — auch schon mißverstanden. Jeglicher versuchte, im Ganzen eines Dramas *seine* subjektive Eigentümlichkeit so scharf, so energisch und so absprechend nach allen Seiten hin zu äußern, daß allerdings ein individualisierter Charakter sich äußerte, aber ein solcher, der hinter dem Kunstwerke stand, keineswegs ein derartiger, der im Kunstwerke selbst sich offenbart. Um uns deutlicher zu machen: man ging nicht auf das objektive Studium von Eigentümlichkeit aus, man versuchte nicht individuelle Gestalten auf die Bühne zu bringen, sondern man sprach den eigenen Charakter mit kühnem Naturalismus im Dialoge aus, und man glaubte, Gott weiß wie gut charakterisiert zu haben, wenn man sich selbst in Stunden des Konfliktes belauscht und abgeschrieben hatte. Das schien nun freilich dem Ganzen so eine Art von Charakter zu geben, aber die verschiedenen Gestalten des Dramas, auf die mehr oder minder willkürlich die subjektiven Regungen verteilt wurden, waren nichts weniger als Charaktere. Sie waren für sich genommen flach, nur *Seiten* eines einzigen Charakters, der sich im Ganzen ausspricht. Mit einem Worte: man verwechselte das Charakterdrama mit dem Drama der wilden Subjektivität. Von dieser Art waren die Tragödien der Stürmer und Dränger Lenz und Klinger, von nicht besserer Art die gedankenreiche, empfindungstiefe, aber in den Gestalten durchaus schattenhafte Preistragödie „Julius von Tarent“ von Leisewitz.

Wie verhielten sich nun die beiden größten Dichter deutscher Nation, die auf Jahrzehnte hinaus dem deutschen Drama das Gepräge aufdrückten, zu der durch Herder angeregten Gegnerschaft gegen die Aristoteliker? In der That, dieses Verhalten bildet ein gar merkwürdiges Blatt in der Geschichte unserer dramatischen Literatur. Keine Nation besitzt Poeten von solchem Entwicklungsreichtum, wie wir in den Dichterheroen Schiller und Goethe. Sie haben beide, was insbesondere das Drama anlangt, alle Stadien der historischen Entwicklung von einem Ende bis zum anderen durchlaufen, und jede neue Richtung des deutschen

Dramas mußte sich bisher, wenn sie ehrlich sein wollte, auf einem gewissen Punkte ihres Weges auf sie zurückberufen. So auch die Richtung der Charakteristiker. „Götz“ und „Clavigo“, „die Räuber“, „Fiesco“ und „Kabale und Liebe“ liegen auf diesem Wege. Alles läuft in diesen Dramen darauf hinaus, ganze Menschen auf die Bühne zu bringen, wenig oder nichts scheint daran gelegen, kunstgerecht zu komponieren und eine Handlung nach allen Regeln des Aristoteles aufzubauen. Allein Goethe sowohl als Schiller verlassen in der Theorie sehr bald diese Richtung, die freilich praktisch in ihren späteren Werken — wenn auch durch die antikisierende Richtung verschleiert — immer wieder zur Geltung gelangt. Goethe nimmt im „Egmont“, Schiller in „Kabale und Liebe“ Abschied von der Prosa, Schiller gesteht direkt in einem Briefe an Körner, er habe sich bisher auf einem Irrwege befunden, indem ihm der Charakter alles, die Handlung gar nichts gewesen; er erkenne nunmehr das Gegenteil und werde danach handeln. Und er hat bald darauf in stilvollen Kompositionen, vor allem in „Don Carlos“ Wort gehalten. Goethe fühlte sich immer mehr von der Antike angezogen und er huldigt ihren Formen, wenn auch durchaus im deutschen Geiste, in der Iphigenia“ und im „Tasso“. Nun kommt auch Lessings Aristotelische Dramaturgie zu neuen Ehren. Schiller lehrt sie, wie Goltschlich neuerdings interessant nachgewiesen hat, in wenig veränderter Gestalt an der Jenaer Universität. Wo ein neues Theater entsteht, gilt sie — wenigstens theoretisch — als ein Gesetzbuch, auf das man sich beruft; sie ist noch heute der einzige Kodex für einen großen Teil der Kritik.

Um nun jene Richtung der Klassiker zu verstehen, welche schulbildend geworden ist, müssen wir uns vor allem vor einem Mißverständnis verwahren, welches durch das Wort: Klassiker leicht hervorgerufen werden kann. Wir müssen unterscheiden zwischen Klassicität und Klassicismus. Wenn wir von Klassikern schlechtweg sprechen, so denken wir dabei an große, ganze, in sich geschlossene Persönlichkeiten, welche Meister und Muster in



der Literatur geworden. In diesem Sinne hat jede Nation ihre Klassiker. Der Wert überhaupt, das Genie, die Größe, die nachhaltige Wirkung entscheidet; allein eine bestimmte Richtung ist damit nicht gekennzeichnet. In diesem Sinne nennen wir gelegentlich den „Götz“ und die „Räuber“ eben so gut klassische Dramen wie die „Iphigenia“ und „die Braut von Messina“, Dichtungen, die ihrer Richtung nach so stark divergieren, wie überhaupt nur die geistigen Ausflüsse derselben Individualitäten auseinander zu gehen vermögen. Ganz anders verhält es sich mit dem Klassicismus. Dieser ist eine bestimmte Richtung, ein Stil, ein mit aller Schärfe und Einseitigkeit der Legislative auftretendes Kunstgesetz. Er läutert und reinigt die Kunstform an dem vor allem maßgebenden Beispiel der Antike. Maß, Harmonie, abrundende Einheit des Ausdruckes in größeren Werken, ein rhythmisches Gesetz, welches selbst die äußerste Leidenschaft beherrscht, kennzeichnet diesen Stil, der in allen Künsten so groß und mächtig geworden ist. Im Drama aber speziell ist er gekennzeichnet durch die Rückbeziehung auf einige aristotelische Grundgesetze der Tragödie, vor allem durch den großen, die ganze Struktur des Dramas bestimmenden Grundsatz, daß in der Handlung, in der Schürzung und Lösung des Knotens und in allen Ver- und Entwicklungsphasen, die dazwischen liegen, das Wesentliche aller ernsten dramatischen Wirkung begründet sei. In diesem Sinne sind Goethe und Schiller wohl Vertreter des Klassicismus gewesen, aber nicht nur Vertreter des Klassicismus. Doch der Klassicismus war in ihrer Blütezeit das herrschende Theorem. Und gegen dieses Theorem erhob sich jene bekannte Opposition der Romantiker, welche eine streng ausgesprochene Theorie für sich nicht hatte, wohl aber auf nationaler und historischer Basis eine solche suchte. Goethe meinte: klassisch ist das Gesunde, romantisch ist das Kranke. Und die Bewegung der Romantiker, wie sie ihm selbst gegenübertrat, rechtfertigte dieses knappe, gerade Wort der Verurteilung. Die Romantiker stürmten gegen die Vergötterung der Antike an, suchten, eigentlich und uneigent-

lich gesprochen, nationale Götter auf das Piedestal zu erheben und blieben, so lange auf der einen Seite die Forschung nicht das Material herbeigeschafft hatte, auf der andern die Künstler unter ihnen in zweiter Linie standen, in einer unbestimmten Sehnsucht stecken.

Für das deutsche Drama haben die Romantiker, so gern sie auch als Rivalen Schillers aufgetreten wären, unmittelbar, künstlerisch, produktiv so viel wie nichts geleistet. Ihre unbestimmte, schwankende, gestaltlose, nach Schatten und dunklen Symbolen trachtende Richtung vermochte sich nur subjektiv, nur lyrisch auszusprechen. Der einzige bedeutende Dramatiker, den man den Romantikern aus Bequemlichkeit oder um einiger Äußerlichkeiten willen beizählt, Heinrich von Kleist, gehört im wesentlichen nicht zu ihnen. Er ist nur durch eine Brücke, die wir gleich näher bezeichnen werden, mit ihnen verbunden. Dennoch wurde das Wirken der Romantiker indirekt für die Entwicklung des deutschen Dramas bedeutsam. Als Vermittler, als Zuträger, als Übersetzer vollführten sie eine That von unabsehbarer Wirkung. Auf ihren vielen argonautischen Zügen gelang es ihnen einmal, das goldene Vließ heimzuholen. Sie gaben die erste gute, originalkräftige und dennoch von deutschem Geiste durchwehte, vollständige Übertragung von Shakespeare. Nächst den Werken Schillers hat auf unsere nationaldramatische Literatur nichts in gleicher Weise eingewirkt. Von den kleineren Nachahmern gar nicht zu reden, welche heute noch entweder Shakespeare oder Schiller sklavisch kopieren, bildete sich durch Shakespeare ein tieferer, innerer kunsttheoretischer Gegensatz heraus. Von seiner Wiederbelebung an datirt eine neue, zu immer größerer Macht anschwellende Art des Dramas: das Charakterdrama. Seine Wiederbelebung war eine Columbusthat, die Entdeckung einer neuen dramatischen Welt.

Mit der weiter verbreiteten und tiefer eindringenden Shakespearekenntnis war der feste Punkt gegeben, wo die neueren Charakteristiker ansetzen, um theoretisch und praktisch eine neue

Richtung zu vertreten, die zwar in hochbedeutenden Anfängen angebahnt, aber noch nicht mit ſtolzem Bewußtſein verkündet und bethätigt worden war. Von dieſem Punkte aus verſuchen wir nun Umſchau und Einſchau zu halten, und während wir bis jetzt einen äußerlichen Kampf anzudeuten verſucht haben, uns der inneren Gegenſätze bewußt zu werden.

Alle große Wirkung des Dramas beruht auf der Grundlage eines darzuſtellenden Seelenkampfes und auf den Mitteln dieſer Darſtellung. Lebens- und Weltanſchauung ſind die dabei entſcheidenden Faktoren. Zu verſchiedenen Zeiten hatte die Menſchheit verſchiedene Vorſtellungen von der Natur eines Seelenkampfes, ja man dachte nicht nur anders darüber, ſondern der Kampf ſelbſt ſcheint ſich in einer anderen Art vollzogen zu haben. Andere Bilder beherrſchten die Einbildungskraft und die Willenskraft, und im feſtgewurzelten Bildlichen vor allem iſt das poetiſche Schaffen gegründet, gleichviel, ob dieſes Bildliche auf eine längſt überwundene Reflexion ſich zurückführen läßt. Der für unſere Unterſuchung entſcheidende Faktor aber iſt der Umſtand, ob die volkstümliche Vorſtellung jene Mächte, welche endgiltig den Kampf und das Schickſal entſcheiden und durch deren Zuſammentreffen mit dem Begehren des Menſchen der innere Zwieſpalt, Schuld und Unſchuld, Einheit und Gebrochenheit, Rechtfertigung und Reue entſtehen, in eine Sphäre außerhalb des Menſchen, gleichviel in welcher Geſtalt, verlegt, oder nicht. Für den Poeten, der durch Sinnlichkeit auf die Empfindung einwirkt, iſt die herrſchende Vorſtellung entſcheidend. Hat ſich einmal die Vorſtellung feſtgewurzelt, daß es außerhalb des Menſchen Mächte giebt, zu denen der Menſch in ein ſittliches Verhältnis geſetzt iſt, denen aber zu gleicher Zeit das letzte Gericht über die Natur dieſes Verhältniſſes anvertraut iſt und die obendrein mit der Gewalt ausgeſtattet ſind, ihren Rechtsſpruch zu vollziehen, ſo gewinnt alles, was von außen her auf den Menſchen einſtürmt, Gelegenheit zum Irrtum, zur Verwechſelung und zur Verkennung, Reizung der Leidenſchaft, Erweckung des Mißfallens und des Gefallens, Gunſt und Un-

gunst der Lebensbedingungen einen beseelten Charakter, eine Ehrfurcht gebietende Bedeutung, einen entscheidenden Einfluß auf die Verantwortlichkeit des Menschen. Nur was der Mensch in bezug auf diese Mächte thut oder unterläßt, nur was mit dem vorgestellten Willen dieser Mächte übereinstimmt oder in Fehde gerät, ist von wesentlicher Bedeutung für das Gleichgewicht oder die Beunruhigung der Seele, für die innere Einheit oder den Bruch des Einheitsbewußtseins, für die moralische und ethische Qualität des Menschen. Dadurch aber erscheinen die seelischen Beziehungen des Menschen von selbst begrenzt. Die verderblichen und glücklichen Richtungen seines Wesens sind beschränkt und vorgezeichnet. Sie sind durch die stetige Beziehung auf dieselben Faktoren von einer gewissen Gleichmäßigkeit. Der unerschöpfliche Wechsel aber, der uns im Leben entgegentritt, die nicht auszudenkende und auszugestaltende Mannigfaltigkeit des Natürlichen ist ein Ausfluß jener dunklen oder lichten Mächte außerhalb des Menschen, ist ihre absichtsvolle, wenn auch in der Absicht nicht zu durchblickende Bethätigung, welche dazu dient, den Menschen in Aktion zu bringen und das Verhältnis zwischen den einfachen, durch die Beziehung auf jene Mächte vorherbestimmten Faktoren seines Handelns zu bestimmen. Solch eine Lebensanschauung muß auf jedes konzentrierte Lebensbild bestimmend wirken. In einem solchen Bilde wird nichts geschehen, was nicht als Ausfluß der bestimmenden Mächte zu betrachten ist, auf der andern Seite wird der Mensch dem Geschehnis gegenüber nichts unternehmen, als was auf seine Beziehung zu den Mächten zurückführt. In den Verhältnissen, die den Menschen umgeben und leiten, wird sich also Planmäßigkeit bei großer Mannigfaltigkeit entfalten müssen. Auf ihnen liegt das ganze Gewicht der hohen Absicht und der endgiltigen Entscheidung; das Gebahren des Menschen aber, ein untergeordnetes, wird nur wichtig erscheinen in der einfachen Beziehung auf diese mehr oder minder verborgene Absicht; er wird ihr entgegenkommen oder er wird einen vergeblichen Kampf gegen sie unternehmen, er wird gut oder böse sein,

er wird ſiegen oder untergehen. Für dieſe kurze Darlegung haben wir abſichtlich die allgemeinſten Ausdrücke gewählt; wir haben nicht von Göttern oder Gott, von Antike oder Chriſtentum geſprochen. Wir haben die moraliſche und ethiſche Qualität, auf die es ankommt, nicht näher definiert, weder als Demut, noch als Beſonnenheit, weder als Entſagung, noch als in ſich einiges Willensbewußtſein. Es war uns eben darum zu thun, typiſche Züge für die Grundlagen einer großen weltbeherrſchenden Dramatik zu finden. Auf den gekennzeichneten Grundlagen beruht nicht nur das antike Drama, ſondern auch jenes aus der Blütezeit der ſpaniſchen Poeſie, auch das klaſſiſche der Franzoſen zur Zeit Ludwig XIV., beruht ein Teil der Dramen unſerer eigenen klaſſiſchen Periode, beruht endlich auch das Drama, das Shakeſpeare in ſeinem Vaterlande vorgefunden. Wir möchten als allgemeinſten Ausdruck dafür die Bezeichnung „Fabeldrama“ wählen, und wir wollen ſofort daran gehen, das Übereinſtimmende in der höheren Technik des Fabeldramas nachzuweiſen. Die Hauptwirkung des Fabeldramas beruht auf der Handlung. In dem äußeren Geſchehnis waltet eine beſeelte Macht. Was von dieſer ausfließt, erfüllt uns mit ehrfurchtsvollem Schauder und erweckt in uns das lebendigſte Gefühl einer Abhängigkeit von bekannt unbekannten, offenbarten und dennoch dunklen, in der Höhe und in der Tiefe waltenden Weſen. Von außen her bietet ſich nicht nur die Gelegenheit zum Entſchluß, ſondern bringt auch die Dämmerſtimmung des Zweifels, die gute oder böſe Ahnung herein. So legen denn die göttergläubigen Griechen eben ſo gut wie die gottesgläubigen Spanier dem Geſchehnis in ihren Werken die höchſte Bedeutung bei. So grundverſchieden der Stil eines Calderon und Lope de Vega auf der einen, eines Sophokles und Euripides auf der anderen Seite iſt, darin kommen ſie überein, daß für das von außen her beſtimmte Schickſal vor allem die Teilnahme des Leſers oder Hörers in Anſpruch genommen wird. Die Griechen, welche nicht nur ein großes Drama, ſondern auch eine ausgebildete Dramaturgie be-

saßen, haben es denn auch durch den Mund des Aristoteles offen als ein Gesetz ausgesprochen, daß die Handlung das wichtigste Stück des Dramas sei und daß die Charaktere bestimmt seien, der Handlung zu dienen. So gewagt dieser Sprung erscheinen möchte, dieses Dienstverhältnis der Charaktere zu der Handlung ist nichts anderes als das Dienstverhältnis des Menschen zu den Göttern. Die Menschen aber, im Fabeldrama auftretend, sind typisch erfaßte Gestalten. Es handelt sich darum, im unendlichen Wechsel der Verhältnisse, in denen sich die Macht der Gottheit bewährt, immer wieder die einfachen Beziehungen des Menschen zu Gott oder Göttern hervortreten zu lassen. Feste, abgegrenzte, unerschütterliche und von oben herab bestimmte Begriffe vom Guten und Bösen, vom Besonnenen und Unbesonnenen, vom Ehrenhaften und Unehrenhaften bilden das Maß der menschlichen Natur. Diese Eigenschaften sollen auf der Bühne verkörpert erscheinen, sie sollen groß, einheitlich und deutlich aus der Mannigfaltigkeit des Geschehnisses hervorleuchten. Einer soll in diesem Betrachte für Viele zu gelten vermögen — mit einem Worte: es werden Typen auf die Bühne gebracht. Typen aber sind ebensowohl die Gestalten der Antike wie die des spanischen Mantel- und Degenstückes, wenn auch die ersten uns groß, ehrwürdig und bewundernswert, die anderen klein, geckenhaft und konventionell erscheinen. Typen sind die Gestalten des Racine und Corneille, ebenso wie jene in den späteren Werken von Goethe und Schiller, wenn auch den ersteren nur ein blasser Schein von Leben, den letzteren die seelenvollste Empfindung innewohnt. Das Drama der gekennzeichneten Richtung scheint somit eine Weltherrschaft angetreten zu haben, das Fabeldrama erscheint als die Blüte der künstlerischen Lebensauffassung.

Aber wider Erwarten tauchte an dem einen Orte früher, an dem anderen später eine neue Dramatik im Leben auf, welche dieser großen übermächtigen Entwicklung gegenüber in verhältnismäßig kurzer Zeit ganz bewundernswerte Fortschritte gemacht

hat, welche anfangs sich revolutionär äußert, dann aber, da sie an Anhang gewinnt, da sie eine positive Gesetzgebung zu Tage fördert und anerkannt wird, sich als eine herrschende Richtung der Bühne, des Geschmacks und der Produktion bemächtigt. Dieses Drama, das sich dem gekennzeichneten Fabeldrama gegenüberstellt, ist das Charakterdrama und als dessen größter Meister erscheint uns Shakespeare.

Wir hatten gesagt, daß die Lebensauffassung der Antike und jene des klassischen Dramas bei den Spaniern, bei den Franzosen und bei den Deutschen, so grundverschieden sie sich in hundertfältigen Beziehungen auszudrücken scheint, dennoch in einem großen Momente übereingekommen ist: in der volkstümlich festgewurzelten Vorstellung nämlich, daß nicht nur mittelbar, sondern ganz unmittelbar Persönlichkeit außerhalb des Menschen walte und daß der Kampf im Innern des Menschen sich auf beseelte, mit Willenskraft ausgestattete äußere Mächte beziehe. Der Protestantismus, mehr aber noch die Entwicklung der Philosophie, erschütterten allmählich im Laufe der Jahrhunderte die Grundlagen dieser Lebensauffassung. Nirgend aber wirkte diese Erschütterung tiefer als bei den germanischen Völkern, die von Anbeginn ihrer Entwicklung an eine tiefe Hinneigung zu dem nach innen gekehrten Gedanken und Gemütsleben bewährten. Diese Entwicklung vollzieht sich zunächst innerhalb der Religion, ja sie äußert sich Jahrhunderte lang in religiösen Kontroversen, in dem Aufkommen neuer Bekenntnisse, in der Sektenspaltung, wie sie vor Shakespeare und zu Shakespeares Zeiten in England blühte, und sie zersprengt endlich, nachdem ihre Kraft zum Äußersten sich gesteigert hat, das enge Gefäß der hergebrachten Bekenntnisse. Ihr Kennzeichen aber ist die erst dunkel, mystisch und symbolisch, dann aber hell, logisch und skeptisch auftretende Neigung, die erste Quelle und die letzte Konsequenz des menschlichen Handelns in der Brust des Menschen, in der Empfindung und im Willen zu suchen. All jene Mannigfaltigkeit des Natürlichen, die man ehedem als einen Ausfluß höherer Mächte in das dem Menschen gegenüber gestellte Außen-

leben verlegte und zu der man die möglichst einfach gedachten persönlichen, bürgerlichen und weltbürgerlich-religiösen Eigenschaften in Gegensatz brachte, wird allmählich in die Brust des Menschen zurückverlegt. Die Götter kehren so zu sagen in ihre ursprünglichen Wohnungen zurück und werden für das Bedürfnis des Einzelnen neu gestaltet. Der Mensch ist *selbst* Natur, und während der Kampf zwischen Geist und Natur früher gedacht wurde als ein Kampf des Innern und des Äußern, hat er jetzt ein Centrum im Menschen selbst; beide Mächte walten innerhalb der menschlichen Willenssphäre. Die letzte richtende Instanz herrscht in dem Bewußtsein der inneren Übereinstimmung oder des inneren Bruches; sie waltet mit einem Worte im Gewissen des Menschen. Dieses Gewissen kann im gegebenen dramatischen Einzelfalle immerhin in den hergebrachten religiösen Satzungen befangen sein und seinen Entscheidungen den Glauben an den geoffenbarten Willen höherer Mächte zu Grunde legen. Allein der für die Dichtung vor allem wesentliche, konkret und bildlich gedachte Kampf mit diesen höheren Mächten, das dramatische Eingreifen der letzteren in das Geschick des Menschen lebt nicht mehr in der allgemeinen Vorstellung. Das Gemüt des einzelnen dargestellten Menschen kann durch religiöse Vorstellungen geängstigt und gehoben werden, Zuversicht und Reue, Hoffnung und Furcht hören nicht auf, den Menschen mit geahnten höheren Mächten in Verbindung zu setzen; allein Entschluß und Handlung, wie sie der Dichter vorführt, werden nicht von außen her, sondern von innen bestimmt. Ihr letztes Ziel liegt nicht außen, sondern sie kehren in einem großen Kreise zu ihrem Ausgangspunkte zurück. So entsteht in der Dichtung das, was wir im modernen Sinne Charakter nennen. Der *Subjektivismus* und der *Individualismus* in der Kunst gewinnt die Oberhand; auf das *Persönliche* erstreckt sich der tief eindringende Blick der künstlerischen Beobachtung und Kombination. Im *Individuum* sucht der dramatische Dichter das Schicksal und zwar jedesmal ein *besonderes*, auf eigentümlichen Lebensbedingungen be-

ruhendes. Hier, ob nun einheitlich oder gebrochen, ob hell oder dunkel, ob bewußt oder unbewußt, waltet auch die Idee, freilich nicht mehr in abstrakter Reinheit, wie sie der Antike in der personifizierten Gottheit erschien, sondern in konkreter Vermengung mit dem Realen. Aus der Tiefe solcher Lebensauffassung geht das Charakterdrama, gehen Shakespeares Meisterwerke hervor. Auf dieser Grundlage gestaltet sich eine neue künstlerische Technik. Urgrund des Handelns und Ursprung aller durch eine höhere Einheit beherrschten Mannigfaltigkeit liegt im Charakter und der Seelenkampf vollzieht sich zwischen dem Einheitsbewußtsein, das ist dem Gewissen, und dem der inneren Einheit widerstrebenden Begehren der Leidenschaft.

Der Antike liegt in der Tragödie der Gedanke der Ate, der Verblendung zu Grunde. Ein Verhängnis raubt dem Menschen die geistige Sehkraft und jeder Schritt nach außen führt den von den Göttern Befehdeten in eine neue Falle. Die Leidenschaft ist das Verblendungsmittel; und der Wahn, zur Glückseligkeit vorwärts zu schreiten, während jeder Schritt nur näher zum tiefsten Abgrunde führt, erzeugt die tragische Ironie, als deren Subjekt eine von außen her waltende Macht zu denken ist. Auch das Charakterdrama hat das Element der Verblendung durch Leidenschaft in sich aufgenommen, allein nicht der nach außen gekehrte Seelenblick, sondern das nach innen gerichtete geistige Auge wird geblendet, und die tragische Ironie entsteht aus dem Wahne, das Einheitsbewußtsein zu wahren, während es aufs Spiel gesetzt und unrettbar verloren wird. Ödipus erschlägt seinen Vater und heiratet seine Mutter und verfällt durch diesen nach außen gekehrten Irrtum den tragischen Mächten. Macbeth aber tötet seinen Glauben an die inneren Nachwirkungen des Mordes und vermählt sich mit der Täuschung, auch das Gewissen beherrschen zu können. Er ist nach innen geblendet. Über Ödipus verhängen die Götter, über Macbeth verhängt das eigene Gewissen das Strafgericht. Auf diesem Kardinalunterschiede beruht eine Fülle durchgreifender Verschiedenheiten. Das Wesentliche ist die Be-

thätigung des Charakters; von ihr geht die Handlung aus, von ihr wird sie beherrscht. Das Geschehnis ist nicht mehr an sich wichtig, sondern nur in der Art, wie es der Mensch auffaßt, und der Mensch ist nicht mehr bestimmt durch einfache Beziehungen zu äußeren Mächten, sondern durch die ganze Mannigfaltigkeit des Natürlichen, Göttlichen, die in ihm selbst gelegen ist. Die Objekte der Darstellung sind nicht mehr möglichst einfache Typen, sondern möglichst wahre Individuen. Dieser Übergang vom Typischen zum Individuellen ist bezeichnend für eine vorherrschende Richtung des modernen Dramas. Daran schließt sich nun ein ganz eigentümliches, technisch-künstlerisches Studium. Die Beobachtung heftet sich an die leiseste Regung der Persönlichkeit. Die Charakteristik bewegt sich nicht in einer einzigen kühn geschwungenen Linie, sondern in den mannigfaltigsten Wellenlinien. Aristoteles hatte gelehrt, der Charakter müsse sich immer gleich bleiben, und er hatte bereits scharfsichtig hinzugesetzt, diese Gleichheit könne sich auch dadurch bewähren, daß die Inkonsequenz konsequent beibehalten werde. Für den Individualismus ist das eine höchst geringfügige Konzession. Konsequenz oder Inkonsequenz wird nicht an einem äußeren Maßstabe, sondern an der inneren Natur gemessen. Der Charakter kann in der einen Richtung höchst konsequent, in der andern höchst inkonsequent sein, die Einheit liegt wesentlich in der natürlichen Wahrheit, in dem Zusammenstimmen der Züge zu einer Physiognomie. Daraus ergiebt sich im Gegensatze zur unerschöpflichen Abwechslung der Begebenheit der unerschöpfliche Vorrat des Physiognomischen. Das Charakterdrama kennt eben so wenig zwei gleiche Gesichter wie die Natur. Shakespeare hat in den zwanzig Dramen, die seiner reiferen Periode angehören, nicht zwei Gestalten geschaffen, die mit einander verwechselt werden könnten. Die große künstlerische Wirkung des Gegensatzes aber wird nicht mehr auf die Handlung, sondern auf die Charaktere angewendet. Soll das Wesentliche kontrastierend heraustreten, so muß das minder Wesentliche die Gleichmäßigkeit der Folie besitzen; darum tritt an Stelle der symmetrischen

Begebenheiten der Parallelismus der Charaktere. Die Spanier auf der einen, Shakespeare auf der andern Seite zeigen hier das Extrem. Lope de Vega wirkt in seinen reizend ersonnenen Fabeln wesentlich dadurch, daß er gleiche Charaktere, spanische Ritter von herkömmlichem Schlage, durchaus verschiedene Schicksale erleben läßt und diese Schicksale in kunstvoller Weise durcheinander flicht. Von den gleichmäßigen Charakteren hebt sich nun die Verschiedenheit der Handlung aufs glücklichste ab. Shakespeare richtet sein Hauptaugenmerk darauf, verschiedenartige Charaktere in gleiche Verhältnisse zu bringen. So tritt denn wiederum der Charakter mit allen Ausbeugungen der Contour, mit allen Falten und Fältchen, mit allen großen und kleinen Zügen auf das markanteste hervor. Jago und Othello, die Mörder der Gattinnen, Hamlet und Laertes, die Rächer der ermordeten Väter, Lear und Gloster, die verblendeten Väter ungleichartiger Kinder, Macbeth und Banquo, die sieggekrönten und durch Verheißung in ihrem Ehrgeiz aufgestachelten Feldherren, erscheinen bis in die Einzelnheiten hinein mit streng künstlerischer Absicht, die oft nicht zum Bewußtsein des Hörers gelangt, aber immer auf die Empfindung einwirkt, von gleichen oder höchst ähnlichen Verhältnissen umgeben. Dieses Gesetz des Parallelismus bezieht sich auf den Bau des Charakterdramas.

Eine ganz andere Gestalt aber gewinnt auch Dialog, Situation und die Beziehung zu dem Stoffe, den die Gegenwart und die Geschichte darbietet. Der Dialog ist nicht mehr darauf gerichtet, ein Gefühl überhaupt mit der größten poetischen Kraft auszudrücken, sondern ein individuelles Gefühl mit höchster künstlerischer Wahrheit zu vergegenwärtigen. Er wird daher, um der Schönheit des Ganzen gerecht zu werden, von der konventionellen Schönheit oft abweichen müssen. Das idealisierende Moment der Rede liegt nicht mehr wesentlich in dem äußeren Klanggesetze, sondern in der glücklichsten Beleuchtung der inneren Natur, in der Rückbeziehung auf das Gesetz der Individualität. Wir wählten mit Absicht den Ausdruck: „das idealisierende Moment“,

denn der krasse Realismus, die Abschrift der Natur, fördert keineswegs die Zwecke des Charakterdramas. Wie fein auch die Beobachtung aufs Einzelne gehen muß, so wenig ist das schlechtweg Beobachtete zu verwerthen, denn die Natur bietet Zufälliges, Fragmentarisches, das sich nur in der Unendlichkeit einer von uns geahnten aber nicht zu durchblickenden Einheit als ein Ganzes gestaltet. Die Kunst aber versucht im kleinen Spiegelbild ein Ganzes zu bieten. Und so idealisiert denn auch das Charakterdrama, indem es durch Konzentrierung und kunstvolle Perspektive, durch Gruppierung und Beleuchtung eine abgerundete, in sich geschlossene Individualität, wie wir sie im Leben nur hin und wieder auf dem Wege der Reflexion zu finden vermöchten, konkret, bildlich, künstlerisch uns vor die Augen führt. Diese Art von Idealismus im Dialoge wird mit dem, was wir uns rhetorisch schön zu nennen gewöhnt haben, natürlich bloß in gewissen Fällen übereinstimmen; allein sie gehorcht auch dann dem Gesetze der Schönheit, wenn sie auch aus dem Zusammenhange gerissen leicht den gegenteiligen Eindruck hervorrufen möchte. Sie ist notwendig im Bereiche jenes höheren Schönheitsgesetzes, nach dem sich die innere Bethätigung der Charaktere vollzieht. Der Dialog wird also Schärfen und Härten enthalten müssen; er wird sich nicht selten in Sprüngen und unvermittelten Übergängen bewegen, er wird nicht durchaus glätten und abrunden, sondern die Kanten und Spitzen der natürlichen Rede hervortreten lassen; er wird reich sein an scheinbaren Einzeldissonanzen, deren eigentümliche Schönheit nur in Betracht eines höheren Ganzen verständlich wird.

Auch die sceniſche Situation erhält einen veränderten Charakter. Sie dient nicht allemal dazu, ein Stück Handlung vorwärts zu schieben, sie hat oft nur den Zweck, eine neue Saite des Seeleninstrumentes zu berühren, den Charakter von einer neuen Seite her anklingen zu lassen. Die Episode, nicht die schauspielerische, die sich fast in jedem Drama vorfindet, sondern die streng dramatische, der Zwischenfall, gelangt zu erhöhter

Geltung. Wo der Charakter von seiner Nebensonne, die das Seitenlicht der Charakteristik liefert, nur in einem wesentlichen Merkmal beleuchtet wird, treten ergänzende Faktoren heran, lediglich zu dem Zwecke, die übrigen Seiten des Charakters durch den Kontrast zu heben. Mit großer Kunstentfaltung ist dies namentlich, um ein eminentes Beispiel anzuführen, beim „Hamlet“ der Fall. Den Hauptgegensatz bildet, wie schon erwähnt, Laertes, der rasch vordringende Rächer des Vaters. Allein auch die meisten übrigen Personen bilden, wie Gervinus schön nachgewiesen hat, ein charakteristisches Gegenspiel zu Hamlets eigenartiger Natur. Polonius, der kurzsichtige Optimist, der angeblich gesunde Menschenverstand steht dem tiefblickenden Pessimismus, der skeptischen Spekulation gegenüber. Die Schauspieler sind das Bild des spielenden, äußerlich leicht erregbaren Temperamentes im Gegensatz zu der langsamen, schwerfälligen, furchtbar ernsten Erschütterung der Natur. Der resignierte volkstümliche Humor des Totengräbers illustriert Hamlets verbitterte, im Herzen und im Kopfe krankende Satire. Selbst Rosenkranz und Güldenstern, die meinungslosen Menschen, selbst Horatio, der ruhige nüchterne Freund, selbst Fortinbras, der Mann der rasch einherstürmenden Tapferkeit, sind mit kunstgerechter Hand hingestellte Gegensätze.

Ein unterscheidendes Hauptmoment des Charakterdramas endlich, ein wichtiges, die ganze dramatische Litteratur durchdringendes ist die Beziehung zum Stoffe, den Geschichte und Leben darbieten. So lange die Mannigfaltigkeit wesentlich in der äußeren Begebenheit gesucht wurde, bevorzugte man mit künstlerischer Überzeugung die große historische Aktion, der das allgemeine Interesse entgegenkam. Und da das Interesse nach jener Seite hin, wo es sich konzentrierte, auch am meisten Gewicht legte auf Glaubwürdigkeit und Natürlichkeit, so forderte man Treue in der Übereinstimmung mit der Geschichte. Man sah mit einen Zweck des Dramas darin, die Geschichte populär zu machen, und ein der alten Schule angehöriger Mann von der Bedeutung Julius Mosens sprach schlechtweg die Überzeugung

aus, daß der Dichter als Referent die Geschichte von den Brettern herab vorzutragen habe.

Und weiter: So lange man wesentlich Typen im Auge hatte, wählte man mit Vorliebe, ja fast ausnahmslos, zu Helden solche Gestalten, die auf der Höhe der Gesellschaft stehen, Menschen, welche im Volksbewußtsein selbst zu Typen geworden waren, an denen die einfach und allgemein gedachten Eigenschaften eine ganz besondere Bedeutung für die Gesamtheit erlangten, bei denen die äußere Macht, mit der sie ausgestattet erschienen, der Vorstellung, daß Einer für Viele eintrete, daß sein Schicksal das Schicksal einer großen Gruppe bedeute, wesentlich zu Hilfe kam. Könige, Feldherren, einflußreiche Männer, Vertreter der herrschenden Stände eigneten sich ganz besonders für das dramatische Repräsentativsystem.

Das Charakterdrama hat auch hierin eine vollständige Umwälzung hervorgebracht. Auch der Geschichte gegenüber ist der Blick auf das Psychologische, nicht auf die Aktion gerichtet. Außerdem äußert sich der Individualismus als demokratisierende Kraft der Bühne. Das Volk drängt in die Scene herein und zwar nicht der idealisierte Zuschauer, nicht die typisch dargestellte Volksstimme, wie sie im griechischen Chor erscheint, nicht die im einzelnen ununterscheidbare zusammenwogende Masse, wie sie beispielsweise im fünften Akte des „Don Carlos" plötzlich von außen her an die Kerkermauern pocht, sondern eine Menge von selbständig fühlenden und denkenden Individuen, das konkrete, wenn es sein muß, in Lumpen gehüllte, revoltierende, zerfahrene aber immer selbständig sich äußernde Volk. Das bürgerliche Schauspiel tritt wieder auf, aber nicht in der von Schiller mit Recht verhöhnten Gestalt, welche die leere, unbedeutende, traurige aber nicht tragische Aktion auf die Bühne zerrt, sondern das kleinbürgerliche und bäuerliche Charakterdrama, das die starke Individualität, den eigentümlichen Menschen in der Bluse des Handwerkers und im Bauernkittel entdeckt.

I.

Shakespeare.

(Allgemeine Übersicht über den lebendigen Besitz der deutschen Bühne. — Shakespeare und die Deutschen. — Hamlet. — Macbeth und Othello. — Lustspiele. — Kaufmann von Venedig. — Märchenstücke. — Königsdramen. — Richard III. — Einwirkung Shakespeares in dreifacher Richtung: Stoff, Humor und Tragik, Relativität des Peinlichen im Drama.)

Suchten wir zunächst im weitesten Rahmen der Entwicklung des Weltdramas die Richtungen zu kennzeichnen und namentlich einen, mächtig in die Gegenwart hereinreichenden Zug zu verfolgen, so nähern wir uns nunmehr der anscheinend verworrenen Fülle von Erscheinungen, welche auf dem Gebiete dramatischer Produktion sich friedlich oder kämpfend zusammendrängen. Auch hier wieder, bei dem Versuch, die Einzelerscheinungen zu überblicken, erscheint es unmöglich, das moderne Drama, das Drama der Gegenwart, als eine abgesonderte, für sich abgeschlossene Erscheinung ins Auge zu fassen. Nicht nur, daß wie auf allen Gebieten nur durch einen Rückblick die Einsicht in die Entstehungs- und Entwicklungsbedingungen gewonnen werden kann, nimmt hier die Vergangenheit unaufhörlich einen Wettkampf mit der Gegenwart auf, in welchem sie sich der Waffen ihrer Rivalin bedient. Wenn es schon im Begriffe aller Kunst liegt, den Stoff, welcher Zeit und Örtlichkeit er auch angehören möge, ganz unmittelbar in die Erscheinung zu rufen, also so recht eigentlich gegenwärtig zu machen, so thut es doch die Kunst des Dramatikers ihrer Natur nach allen anderen darin voraus, mit allen Kunstmitteln des Vergegenwärtigens auf unsere Sinne und durch diese auf unsere Empfindung einzuwirken. Das lebendigste Material, das einzige Kunstmaterial, das unmittelbar Leben atmet,

— ſtellt ſich ihr zur Verfügung, ſo daß ſie allein die ſtärkſte Gegenwart, das Maximum des ſchönen Scheines erzielen kann, wenn man auf den Schein, der hier immer ein Schein der Gegenwart iſt, den Hauptaccent legt. Nicht nur der Stoff, das weit hinter uns liegende Geſchehnis, auch die noch ſo weit hinter uns liegende Behandlung des Stoffes iſt Gegenwart, ſo lange ſie auf der Bühne von heute lebt und ſich behauptet. Eine Überſicht über unſer modernes Drama wird ſich daher nicht ausſchließlich mit einer Würdigung der, der neueſten Zeit angehörigen Dramen beſchäftigen können. Sie wird vielmehr auch die Fülle jener Erſcheinungen wenigſtens ſtreifen müſſen, die neben den eigentlich modernen auf der Bühne noch lebendig ſind, die trotz ihrer ſcheinbaren Abgeſchloſſenheit durch die Art, wie ſie aufgeführt und aufgenommen werden, ſogar noch die Entwicklung der Gegenwart mitmachen und gleich den zeitgenöſſiſchen Dramen ſelbſt in Bezug auf Richtung, Stil und Stoffwahl noch immer befruchtend wirken.

Ein von der modernen Scene ſelbſt hergeholtes Gleichnis unterſtütze uns bei der Verdeutlichung der Überſicht. Denken wir uns anſtatt der Geſtalten eines einzelnen Dramas die Geſtaltenfülle der modernen, das heißt noch immer lebendigen Dramatik auf einer einzigen großen Bühne zuſammengedrängt, ſo gewahren wir inmitten des Gewühles der überfüllten Scene drei große, mannigfach ineinander greifende, miteinander korreſpondierende, und doch deutlich geſchiedene Gruppen, die bis an den Proſpekt zurückreichen, der eine verſchwimmende Fernſicht in das alte Hellas gewährt.

Im Hintergrunde erblicken wir koloſſaliſche Geſtalten, die noch immer von oben her die Scene beherrſchen, uns von längſt vergangenen Jahrhunderten erzählen und doch mit lebendigſter, anſpruchvollſter Gegenwart in ungebrochener Kraft auf Sinne und Empfindung einwirken. Manches in ihren Zügen, in ihrer Haltung, in ihrem Koſtüm ſelbſt iſt uns fremdartig geworden und ſcheint aus einer andern Welt zu uns herübergekommen

zu sein. Aber ihr Blick, der die tiefsten Geheimnisse der Menschenseele ausspricht, zieht uns immer wieder mächtig an und fordert uns unablässig auf, aus dem Gewühle flacher Zerstreuung herauszutreten, uns zu sammeln, unser eigenstes Ich in Beziehung zum Weltganzen zu setzen, die Welt in uns, uns in der Welt zu begreifen. Diese Gestalten, annähernd gleichmäßig in ihrer überragenden Größe sind durchaus nicht gleichförmig, wenn sie sich schon in Gruppen teilen, in denen der unverkennbare Zug der Familienverwandtschaft waltet. Die einen scheinen mit der Vollkraft individuellen Lebens und mit einer schier übermenschlichen Schärfe physiognomischer Bestimmtheit auf uns einzudringen, die anderen ziehen uns mit einem mehr gleichmäßigen Zauber sanfter idealer Verklärung an und die dritten stellen gleichsam als vergeistigte Urmenschen den von allem zufälligen Beiwerke gereinigten Typus des Reinmenschlich-Heroischen dar.

Der Mittelgrund der Scene droht uns bereits durch die Fülle der Erscheinungen zu verwirren. Kaum daß bei näherer Betrachtung das Chaos sich in Gruppen sondert. Da scheint ein Zug ganz unmittelbar aus dem Hintergrunde hervorzuquellen und sich dessen königlichen, ritterlichen und heroischen Gestalten anzuschließen. Einzelne dieser Gestalten ragen fast bis zu der Größe ihrer Hintermänner hinan, zu denen sie teils mit verwandtschaftlich dankbarem, teils mit trotzig rivalisierendem Ausdruck zurückblicken. Von der Seite her dringt eine Schar kecker, burschikoser, bunt kostümierter Gestalten herein, ein aufgeregtes Völkchen, das trotz der verschiedenartigen, bunten Lappen seine Zusammengehörigkeit durch gleichmäßige Schlagworte und gleichmäßige pathetische Gebärden bekundet und in dem wir alsbald eine Schar verkleideter Volksredner erkennen, die sich der Bühne als der besten Tribüne bemächtigen, von der aus die Tagestendenz der Menge gepredigt wird. An diese schließt sich unmittelbar ein Zug vornehmerer Gestalten, welche, ohne sich zu maskieren, den Charakter der halbvergangenen Zeit

an sich tragen, leicht auf die lärmenden Schlagworte der Nachbarn hinhören, ohne in dieselben einzustimmen, und sich mit fein geistiger Ironie als die bewußt geistreichen Vertreter einer Übergangszeit hinzustellen scheinen. Sie sind nicht mehr heroisch groß, aber in dem Humor, mit dem sie den Mangel an Heroismus eingestehen, liegt ein Zug von Größe und zugleich eine verdeckte, schwärmerische Sehnsucht nach dem Bedeutenden. Beide Züge sind indes keineswegs die an Zahl stärksten auf dem Gebiete des Mittelgrundes. In heuschreckenartiger Fülle dringt von allen Seiten her, zwischen den Beinen der größeren Gestalten hindurchlaufend oder über ihre Schultern possierlich hinwegspringend, eine schier unübersehbare Menge von Alltagserscheinungen auf die Bühne herein. Schwächlich, geduckt, ohne Widerstandskraft, wird es durch die Menge mächtig, dieses Heer der Philister. Fast vermöchten wir diese Überfülle kaum zu überblicken, zu ordnen und zu taxieren, wenn nicht ein verwunderlicher Umstand uns dabei unterstützte: während die größeren Erscheinungen der Kämpfenden, Bedeutenden und Kräftigen sich keiner militärischen Ordnung unterwerfen, zeigt sich dieses Alltagsvölkchen gleichsam wider Willen disciplinierte und uniformiert; zu hunderten finden sich die gleichmäßigen Erscheinungen, ohne es selbst zu wollen, zusammen und so kleinbürgerlich, protzig und überlegen diese hausbackenen Figuren einander anblicken, vereinigen sie sich vor dem Beschauer doch zu Kollektivgruppen, die wie Knoll und Knubber zu einander gehören. Da gewahren wir lange Scharen von polternden alten Herren, von dümmlich altklugen jungen Mädchen, von lispelnden Gecken, von rauhen, treuherzigen Dienern, unausstehlichen Schwiegermüttern, unselbständigen Ehemännern, mannssüchtigen alten Weibern u. s. w. u. s. w. Alle diese Gestalten sind nur von einer Seite zu sehen, erscheinen flach, und ein gleichmäßiger Ausdruck von Beschränktheit in ihren Gesichtszügen macht sie, so sehr sie im einzelnen anheimeln mögen, in der Menge unheimlich durch die den Sinn ermüdende und abspannende Fülle der Wiederholung.

Dieses Philisterheer, nur hin und wieder durch die kecken Sprünge übermütiger und lasciver Clowns auseinander getrieben, drängt sich mächtig in den Vordergrund der Bühne herein. Fast scheint es denselben in seiner ganzen Breite zu füllen und zu überfluten; über die Rampen weg, alle Grenzen des schönen Scheins überspringend, greift es auch in die bedeutungslose Wirklichkeit des Zuschauerraums hinüber. Allein so ausschließlich vermag es doch nicht das Feld zu beherrschen. Vereinzelte größere Gestalten, den Heroen des Mittel- und Hintergrundes verwandt, schaffen sich Raum und gebieten dem kleinlichen Gewimmel Schweigen. Ganz im Vordergrunde aber drängt eine Schar lebensvoller, eigenartiger, urkräftiger Gestalten herein, nicht eine Menge von gleichmäßigem konventionellen Ausdruck wie das eben geschilderte Philisterheer, sondern anspruchsvolle Individualitäten im Bauernkittel und in der Handwerkerbluse, der vierte Stand, der im Lebensbilde, wie im Leben sein Recht begehrt und dessen stärkste, bis zur Heldenhöhe ragende Vertreter uns zuzurufen scheinen: Auch hier ist Kraft, Schicksal und Tragik, auch hier werden große, für die Menschheit bedeutsame Kämpfe ausgefochten und hier sind vor allem — im Gegensatze zu der lauen Indifferenz der Philister und der Haltlosigkeit der Blasierten — die ungebrochene Empfindung und die starke Überzeugung zu finden, die Bewegungskräfte kühner Entschlüsse, starker Thaten, aber auch scharfer und verinnerlichter Konflikte.

Kehren wir zum Hintergrunde zurück, so wirkt auch hier wieder in der Übersicht der Erscheinungen, wie in jener der Richtungen der Geist Shakespeares (1564—1616) am mächtigsten auf uns ein. Das Leben und Leiden seiner Gestalten rührt heute noch übermächtig an unsere Herzensnerven und die gewaltige Sprache seiner Tragik ist uns verständlich, wie sie es vor bald 300 Jahren seinen Zeitgenossen war. Schon haben wir ihn als Schöpfer und unerreichten Meister des Charakterdramas, das eine Weltlitteraturherrschaft anzutreten berufen war und in fortreißendem Strome aus einer neuen Weltanschauung hervorquoll, zu wür-

digen und zu kennzeichnen versucht. Wir müssen aber hier bei der Übersicht über den dramatischen Besitz der Deutschen neuerdings vor seinen, unter uns lebendigen Werken stehen bleiben. Der Deutschen? wird man fragen. Gewiß! Denn das im Litteraturleben einzig dastehende Verhältnis zwischen Shakespeare und den Deutschen giebt uns ein Recht und legt uns die Pflicht auf, vor allem der ins deutsche Volk eingedrungenen Dramen des großen Briten zu gedenken.

Genial haben Lessing und Herder im vorigen Jahrhundert auf Shakespeare als den Retter von der Seichtheit des Franzosentums hingewiesen. Einmütig treten die Besten und Größten der modernen Litteratur für seine mustergiltige Größe ein und lediglich einem Litteraturphilister vom Schlage eines Benedix war es vorbehalten, in der Shakespeare-Verehrung und in der Shakespeare-Belebung ein Entnationalisierungs-Element zu erblicken. Hier ist nicht von Vergötterung einer fremden Mode die Rede; denn Shakespeare war nicht modern, als ihn die Deutschen aufnahmen, war es nicht einmal in seinem Vaterlande; er ist vielmehr durch die Deutschen, durch die litterarisch-dramaturgische Bewegung um die Neige des vorigen Jahrhunderts modern geworden. Hier ist auch kein einseitiger Hang der Gelehrten zum Exotischen thätig, denn woher käme sonst die Popularität Shakespearischer Gestalten in allen Schichten des Volkes? Hier offenbart sich vielmehr eine tiefsitzende Bluts- und Wahlverwandtschaft, ebenso völkergenealogisch, als geistig und gemütlich bezeugt, und zum Heile zweier nationaler Litteraturen in rastloser Arbeit bethätigt. Shakespeare ist heimischer auf unseren Bühnen als auf den englischen, er ist nirgendwo von philologischer und ästhetischer Seite tiefer ergründet worden als in Deutschland. Sein „Hamlet“ ist im deutschen Volke neben Goethes Faust die meist citierte Dichtung. Seine Werke sind in unsere Litteratur nicht wie Fremdworte, die ihren ursprünglichen Charakter beibehalten, eingeführt worden, sondern wie aus fremden Sprachen kommende Ausdrücke, die, dem Geiste und der Form

unſerer Sprache angepaßt, das volle Bürgerrecht erhalten haben. Eine ſolche Rezeption auf einem Gebiete, wo nicht etwa, wie auf dem des Rechtes, das drängende Bedürfnis, ſondern die freie Neigung entſchied, kann nur auf der Thatſache tiefinnerlicher Zuſammengehörigkeit beruhen. Für dieſe ſpricht denn nicht nur die Völkergenealogie, der gemeinſame Charakter der Märchen- und Sagenwelt, ſondern auch — und vor allem — der tiefe, urgermaniſche Zug der Einkehr in das Innere, der bewußt vertiefenden Individualiſierung, ein Zug, der das Geiſtesleben der Deutſchen in dem Maße förderte, als er ihr politiſches aufhielt. Dieſe Zuſammengehörigkeit iſt endlich wie in einer Gegenprobe bezeugt durch die Unempfänglichkeit, mit der ſich die zweite Gruppe der Kulturvölker in Europa, die romaniſche, gegen die ihr unverſtändliche Welt Shakeſpeares abgeſchloſſen hat. Der letzterwähnte Gegenſatz bewährt ſich am deutlichſten an dem Schickſal des „Hamlet", der in Deutſchland in mehr als einem Sinne geradezu ein dramatiſcher Nationalheld geworden iſt, während die romaniſchen Litteraturſchätzer gegen das bedeutendſte poetiſche Werk nordiſch-germaniſchen Tiefſinnes, das aus der Quelle ſkandinaviſcher Sagengeſchichte in England entſtanden iſt, ſich immer abweiſend verhalten haben. Weder der nüchterne Rationalismus, noch die leidenſchaftliche Exaltation, die als ſeltſame aber treue Ausprägung des Nationalcharakters im Weſen der franzöſiſchen Litteratur gepaart ſind, konnte jemals den Geſichtspunkt für die geheimen Tiefgänge des Gedanken- und Gemütslebens gewinnen, die im „Hamlet" für das germaniſche, an der Selbſterkenntnis großgezogene Verſtändnis bloßgelegt ſind. Voltaire ſetzte ſich über dieſes „wüſte, verworrene" Gedicht, zu dem der Schlüſſel in der Aufklärungswerkſtatt der Encyklopädiſten nicht zu finden war, mit einigen parodiſtiſchen Worten hinweg. Und noch heute kennt man im großen Publikum Frankreichs den „Hamlet" nur aus einem grauſamen Libretto, das den gröberen Apparat der Geſchehniſſe und die äußere Scenerie willkürlich für operiſtiſche Zwecke verwertet. Einige Stufen höher, aber noch

immer auf dem Boden der Miß- und Halbverständnisse bewegt sich der „Amleto“ der Italiener, der durch die Gastspiele der berühmten Schauspieler Rossi und Salvini in Deutschland bekannt geworden ist. Auch hier wieder erscheint — ganz gegen den Geist eines Dramas, dessen Tragik auf der Inaktivität des Helden ruht, auf verzehrender Scheinenergie, die sich fruchtlos in der Reflexion und in der überhitzten Arbeit der Einbildungskraft austobt — alles in der Bearbeitung auf äußere Aktion zusammengedrängt. Ein moderner spanischer Uebersetzer des Hamlet — Leandro Fernanduez de Morabin — begleitet den Text mit kritischen Anmerkungen über die angebliche Roheit des Stückes und versteigt sich zu dem grotesken Ausspruch: „Die Unbildung einer Nation, für welche die Totengräberscenen geschrieben sind, kann uns darüber trösten, daß wir keinen Baco und keinen Newton besitzen.“

Die große Bedeutung dagegen, welche die Tragödie Hamlet für Deutschland besitzt, hat Börne schon vor fünfzig Jahren in das geflügelte Wort „Hamlet ist Deutschland“ zusammengefaßt und dieses Wort ist in seinem tieferen Sinne trotz Bismarck, Sedan und Einigung wahr geblieben. Auch Hamlet vollführt ja schließlich sein Werk und fällt deswegen keineswegs aus dem Charakter. Der Hamlet-Zug, der ethische Drang zu grübelnden Gewissensfragen, ist ebensowenig wie der Faust-Zug, der stürmische Trieb zum Urgrund alles Wissens, aus der deutschen Natur hinweg zu bannen.

Nächst dem Hamlet, der unsterblichen Tragödie des verzehrenden tiefsinnigen Zweifels, haben die beiden andern großartigen Tragödien Shakespeares, deren Stoff dem nordischen Sagenkreis entnommen ist, „Macbeth“ und „Lear“, zwei seiner Römerstücke, „Julius Cäsar“ und „Coriolan“, und endlich zwei Trauerspiele, deren stoffliche Anregung auf die italienische Novellistik zurückzuführen ist, „Othello“ und „Romeo und Julie“ am tiefsten in das deutsche Litteraturleben eingegriffen. Sie umschreiben den Umkreis der ins Leben tiefst eingreifenden Konflikte, sie sind die

unsterblichen Tragödien des Ehrgeizes, der trotzig edlen Schwachherzigkeit, des Kampfes zwischen Bürgerpflicht und persönlicher Neigung, der Eifer- und Scheelsucht, der alle Schranken überspringenden erotischen Leidenschaft. Versuchen wir dem mächtigen, in Litteratur und Leben fortwirkenden Eindruck dieser mustergiltigen psychologischen Charaktertragödien auf den Grund zu blicken, so werden wir bei der Bewunderung für die Kompositionen, in deren mit dem Leben wetteifernden Reichtum eine kunstgemäße Geschlossenheit waltet und die größte Mannigfaltigkeit der Teile sich immer wieder auf das Centrum zurückbezieht, bei dem Erstaunen vor der Macht der Sprache, vor der Kraft und Kühnheit der dargestellten Handlungen nicht stehen bleiben; wir werden vielmehr als das Besonderste an diesen Weltlitteraturwerken, als das uns bereits in die Empfindung übergegangene Shakespearische die ganz wunderbare Vereinigung des Idealismus und Individualismus erkennen, das Durchdringen des mit unvergleichlicher Wahrhaftigkeit dargestellten Konkreten mit der höchsten ideellen Intention. Wenn Shakespeare in Macbeth den Ehrgeiz, in Othello die Eifersucht vergegenwärtigt, so gewinnen wir einen Einblick in alle Tiefen und Untiefen der Leidenschaft, der uns, die wir der Leidenschaft zugänglich sind, bis ins tiefste Mark erschüttert. Aber deswegen ist Macbeth noch immer nicht der schlechtweg Ehrgeizige, Othello nicht der schlechtweg Eifersüchtige, beide sind keineswegs personifizierte Eigenschaften, wie man es von dem Harpagon und Tartuffe des Molière behaupten kann, sondern sie stehen unter den eigentümlichsten Bedingungen der Kultur, der Zeit und der Persönlichkeit als lebendige, von allen Seiten zu betrachtende eigentümliche Gestalten, die nicht aus der Leidenschaft abstrahiert sind, sondern an denen die Leidenschaft ihr Werk thut. Und trotzdem oder vielmehr weil uns hier nicht der aus der Eigenschaft abgezogene Typus, sondern allüberall die Physiognomie entgegentritt, stellt sich die Verallgemeinerung des Falles in unserem Gefühle, auf der ja alle Ergriffenheit beruht, mit der größten Sicherheit und Intensität ein. Und dies

ist ein verständlicher psychologischer Vorgang. Wo immer uns der Eindruck erweckt wird, daß die Thatsachen um irgend einer zu erweisenden Wahrheit willen gruppiert erscheinen, wird auch sofort unser Mißtrauen hervorgerufen, wir haben das Gefühl eines circulus vitiosus, in dem die Lehre sich durch sich selbst beweisen will. Anders wenn der Eindruck des Lebens, das allüberall eine individuelle Gestalt einnimmt, mit überzeugender Gewalt an uns herantritt. Was wir da oft unter der Schwelle des Bewußtseins zu abstrahieren uns gedrungen fühlen, geht uns in Fleisch und Blut über wie die persönlichste Erfahrung des Lebens, von der letzteren aber dadurch unterschieden, daß das Zufällige, das nur in einer uns unerreichbaren Sphäre als gesetzmäßig erscheint, ausgeschlossen ist und das uns als wesentlich Erkennbare mit unwiderstehlicher Gewalt auf uns eindringt. So ist's in den genannten Meisterwerken Shakespeares der Fall. Die Idee ist ganz und gar in lebendigste Erscheinung eingesenkt, die großartigsten Kunstmittel zwingen uns zu glauben, und auf diesem Wege wird das ideelle Kunstziel, die Läuterung unseres Wesens, mit Notwendigkeit erreicht. Wie eigentümlich dies Shakespeare ist, beweist uns die schrankenlose Bewunderung der Poeten ebensosehr wie die Bedenken der Philosophen, die an den indirekten aprioristischen Weg der Wahrheitsvermittlung gewöhnt sind. Hegel hebt in seiner Ästhetik tadelnd hervor, daß die Shakespearischen Charaktere nicht sittlich berechtigt, sondern nur von der formellen Notwendigkeit ihrer Individualität getragen seien. „Sie lassen sich," sagt er, „zu ihrer That durch die äußeren Umstände locken oder stürzen sich blind hinein und halten in der Stärke ihres Willens darin aus, selbst wenn sie jetzt nun auch, was sie thun, aus Not vollführen, um sich gegen andere zu behaupten oder weil sie einmal dahin gekommen sind, wohin sie gekommen sind." Aber eben darum, fügen wir hinzu, sind sie Menschen, nicht verlebendigte Prinzipien, eben darum bewährt sich an ihnen am stärksten die Zeugungskraft jener zweiten Natur, die wir Kunst nennen, die Natur von innen, wie Goethe den Menschen

nennt, und das Prinzip ist nicht durch sie gedacht, in welchem Falle es dem Zweifel der Andersdenkenden begegnen könnte, sondern es wird mit Naturnotwendigkeit aus ihnen herausempfunden. Das Genie, das solcher Leistung fähig ist, bemächtigt sich zugleich spielend der äußeren Bühnenwirkung, die oft für den Schweiß der Mittelmäßigen nicht zu erreichen ist. Merkwürdig in dieser Richtung ist namentlich die unmittelbare und litterarische Wirkung des „Macbeth". Der kleine Benedix, der in seinen alten Tagen das seltsame Gelüste verspürte den Riesen Shakespeare am Barte zu zupfen, und sich damit begnügen mußte ihm auf den Fuß zu treten, empfindet einen ehrfürchtigen Schauer, da er sich an den Autor des Macbeth erinnert. Der Denker, der den größten Maßstab der Idee anlegt, und der Bühnentechniker, der mit der Elle des dramaturgischen Handwerks mißt, begegnen einander in der Bewunderung dieser Tragödie. Die Idee ist eben hier lückenlos zur künstlerischen Erscheinung gelangt, der Tiefsinn spricht sich in der konkreten Fülle des Bildlichen mit hinreißender Unmittelbarkeit aus. Wenn durch ein unerhörtes Weltereignis die gesamte dramatische Litteratur verloren ginge und der Macbeth übrig bliebe — die Epigonen könnten an diesem Werke allein die Idee und die Technik, den Geist und den Körper der Tragödie studieren.

Bahnbrechend für deutsches Drama und deutsche Bühne sind auch Shakespeares Lustspiele geworden und geblieben, wenn sie auch gemäß der Natur des Humoristischen, das für seine befreienden Gegensätze das Kleine heranziehen muß, in mancher Äußerlichkeit, ja selbst in manchem Momente sittlicher Anschauung unserer vollen Empfänglichkeit entfremdet sind. Im wesentlichen kann der größere Teil derselben uns nicht fremd werden, weil sie — analog der psychologischen Charakter-Tragödie (mit einigen wenigen Ausnahmen: „Komödie der Irrungen" „die Edelleute von Verona") — psychologische Charakterkomödien sind, an denen das Grundproblem und die psychologische Wahrheit der Zeichnung nicht altern kann, wenn auch in dem einen oder

andern Stücke das übrigens zurücktretende Moment der Intrigue oder Verwicklung uns fremd anmutet und manche Härte und Nacktheit unseren Sitten nicht mehr entsprechen. Ja selbst in der letzterwähnten Beziehung, in der Richtung der Derbheit des echt alt-englischen Humors und der freien Natürlichkeit der Renaissancezeit wirken diese Komödien erfrischend und befreien uns von dem Drucke einer philiströs heuchlerischen Welt, in der die Schwäche verkleidet einhergeht und gleichsam wie eine geheime Vergiftung um sich greift, während der unverdeckte Irrtum der Natur in dem Eindruck der unfreiwilligen Komik sein bestes Gegengift findet. Freilich wäre es bedenklich diese Derbheit und Freiheit unverändert auf modern gesellschaftliche Probleme und moderne Bühnengestalten übertragen zu wollen. Diese Grundstimmung ist unlöslich verbunden mit der ganzen Zeitatmosphäre, mit naiveren und freieren gesellschaftlichen Zuständen und erscheint geadelt durch einen märchenhaft poetischen Zug, in dessen verklärender Beleuchtung gewagt werden darf, was im nüchternen Lichte des Alltagslebens leicht abstoßen und verletzen könnte. Nur auf dem eigentümlichen Grund und Boden der freien Bildung und der naiven Lebensauffassung der Renaissancezeit sind uns die Shakespearischen Lustspielgestalten ganz und voll verständlich, namentlich seine unvergleichlichen, mildheiteren-souveränen Frauencharaktere, wie Porzia, Viola u. s. w., denen es vergönnt ist vom Baume der Erkenntnis Früchte der Lebensweisheit zu pflücken und dabei doch den ganzen Zauber weiblichen Liebreizes zu bewahren.

Hochinteressant ist die Entwicklung, die manche Shakespearischen Lustspiele, als wäre ihr Werdeprozeß durch den Akt ihrer Entstehung nicht vollendet, gleichsam wie ein Lebendiges, im Laufe der Jahrhunderte durch die Deutung und Auffassung der wechselnden Geschlechter durchmachten. Inmitten zeitlicher Irrungen, denen selbst das in den Kulturzug seiner Zeit gestellte Genie nicht fremd bleiben kann, zeigt sich da die Kraft des Genies, die durch diese Irrungen hindurchdringt, am deutlichsten. So hat

das Luſtſpiel „die Zähmung der Widerſpenſtigen“ lange nach dem Leben des Autors ein beſonderes Entwicklungsleben durchgemacht. Während man urſprünglich in der Darſtellung auf die äußere Gewaltſamkeit der Zähmung Gewicht legte, gewann ſpäter die pſychologiſch vertiefte Auffaſſung des Unterwerfungsprozeſſes, die Darſtellung der innerlichen Bekehrung an Stelle der Dreſſur die Oberhand und konnte ſie gewinnen, ohne daß der Inhalt des Stückes verletzt wurde, bloß durch eine ſchärfere Betonung des Kerns, der in der rauhen Schale ſteckt. Noch charakteriſtiſcher iſt das Schickſal des Luſtſpiels „Der Kaufmann von Venedig“. Urſprünglich als ein Gemiſche von Märchen, Luſtſpiel und Poſſe betrachtet und dargeſtellt, wurde es mit der Zeit zu einer Tragikomödie und zwar dadurch, daß juſt der poſſenhafte Teil einen ſeriöſen Charakter erhielt. Shakeſpeare nahm den grauſamen Juden Shylock, der nach Menſchenfleiſch dürſtet, wie er ihn von der Überlieferung empfing. Der Jude als Träger einer derartigen Handlung hatte ſich bereits in einem älteren Schauſpiele, hatte ſich ſchon in der Novelle des Giovanni Fiorentino als wirkſam bewährt. Mit dem künſtleriſchen Humor, der heute noch eben ſo gut die Eigentümlichkeiten eines jüdiſchen Finanziers, wie die eines komiſchen Engländers, eines beſchränkten Philiſters oder eines bornierten Ariſtokraten auf die Bühne bringt, hat dieſe Art volkstümlicher Darſtellungsmethode, welche gleichſam in einer Paramythie bald einen gehaßten, bald einen geliebten Typus irgend einer Urſage unterſchiebt, nicht das geringſte gemein. Wer vermöchte denn auch ſelbſt in den wenigen Überbleibſeln unverfälſchter jüdiſcher Raſſe, wie ſie ſich an kulturentlegenen Orten finden mögen, juſt die hervorſtechenden Züge Shylock'ſcher Grauſamkeit zu entdecken? Aber ſolche Bedenken waren bei der Umgeſtaltung unſerer Mythen in der Regel nicht mitthätig. Die Sagen blieben einfach beſtehen, die Helden werden nach Sympathie und Antipathie getauſcht. Dabei übernimmt der Typus, der eben für gut oder ſchlecht gehalten wird, die Summe der

Tugenden und Laſter in Bauſch und Bogen. Die Sage von dem blutigen Rechtsſtreit, die dem „Kaufmann von Venedig“ zu grunde liegt, läßt ſich, wie Benfey nachgewieſen hat, bis in den indiſchen und ruſſiſch-mongoliſchen Sagenkreis zurück verfolgen. Sie ſpielt bald zwiſchen einem Brahmanen und einem Holzſpalter, bald zwiſchen zwei Brüdern, welche Handel treiben, und in Gregorio Letis Lebensbeſchreibung des Papſtes Sixtus V. wird ſie uns bereits derart erzählt, daß der Jude in dem grauſamen Rechtshandel nicht als harter Gläubiger, ſondern als verfolgter Schuldner erſcheint. Die letzterwähnte Geſchichte iſt freilich jünger als das älteſte engliſche Schauſpiel desſelben Inhaltes, aber immerhin liefert ſie einen Beweis für die durch die Zeitſtimmung bedingte Veränderlichkeit des Mythiſchen. Gleichviel alſo, ob der Geiſt des jüdiſchen Typus mit der grauſamen Auffaſſung des Schuldrechtes zuſammenſtimmt, die hiſtoriſch vielleicht weit eher an die älteſten römiſchen Anſchauungen anzuknüpfen vermöchte, der Jude ward nun einmal zum Träger der Geſchichte gemacht, und es war eben ſchlechtweg der Haß, der dem Enkel des Ahasver und dem Urahnen des Juden im Kasperltheater die Maske vor das Geſicht drückte. Dazu kam noch eine beſondere äußere Einwirkung, auf welche die neueren Forſchungen des Engländers Lee verweiſen und auf die der Hiſtoriker Graetz in ſeinem vortrefflichen Schriftchen über „den Kaufmann von Venedig“ großes Gewicht legt. Gab es auch zu Shakeſpeares Zeit in England keine Juden, ſo gab es doch Maranen oder Neu-Chriſten, verkappte Juden, welche aus Spanien und Portugal geflohen waren und insgeheim jüdiſche Riten befolgten. Unter dieſen befand ſich ein einflußreicher Mann, Dr. Roderigo Lopez, der Dolmetſch in wichtigen diplomatiſchen Angelegenheiten und Leibarzt der Königin Eliſabeth war, ſich aber mit ſeinen Gönnern, den Günſtlingen Leiceſter und Eſſex und dem flüchtigen portugieſiſchen Kronprätendenten Antonio (den die antiſpaniſche Geſinnung des Hofes mit allen Ehren umgab) entzweite, ſich zu Drohungen gegen ſeine ehe-

maligen Protektoren hinreißen ließ, endlich in einen Hochverratsprozeß verwickelt und hingerichtet wurde. Die noch erhaltenen Akten sollen ausweisen, daß er unschuldig verurteilt wurde. So viel ist indes gewiß, daß das Volk an seine Schuld glaubte, seinen Ingrimm gegen den Neuchristen, den „Juden" kehrte, und dieser Volksstimmung soll damals manche theatralische Aufführung geschmeichelt haben. Bemerkenswert ist jedenfalls, daß Shakespeare den Novellennamen Andalso in Antonio verwandelte und daß nach Lees Behauptung die Maske des Lopez eine Zeit lang traditionell für den Shylock gewesen ist. Kurzum Shakespeare übernahm die Gestalt und zeichnete frisch und froh die Konturen im Sinne seines Volkes. Aber siehe da, als der Umriß entworfen war und das Kolorit mit seinen feineren Pinselstrichen an die Reihe kam, da fragte sich das Genie: Ist's auch ein Mensch, was ich zu schaffen im Begriffe bin? Der Jude machte dem genialen Künstler gewiß wenig Sorgen, aber der Mensch sollte begreiflich, sollte wahr, in den Tiefen eines bedeutsamen Charakters erschlossen, sollte bis zu einem gewissen Grade teilnahmswürdig vor uns stehen. Und so kam auf wunderbare Art der hohe, edle Drang nach künstlerischer Wahrheit der historischen Gerechtigkeit zu Hilfe. Shylock erhielt wohl die Judenphysiognomie der Karikatur, aber er sollte ein Mensch bleiben. Ungeheuerlich, sagte sich der Dichter, sei die Rachsucht dieses Menschen, aber ungeheuerlich sei auch Druck und Schmach, die sein Innerstes aufwühlen. Ein lebendiges Bewußtsein dieses Druckes, ein krasses Gefühl des Unrechtes, das ihn ein Leben lang gebeugt, mache ihn begreiflich in seiner grausamen Wildheit. Und so ward dasselbe Stück, das — es läßt sich nicht leugnen — den Rassenhaß in der naivsten Art ausspricht, zugleich auch die feurigste Verurteilung des Rassenhasses. Der Mann, den man an Menschlichkeit, Billigkeit und Milde verzweifeln gelehrt hat, der Mann, dem selbst das Recht den Fuß auf den Nacken setzt, der klammert sich an die letzten sophistischen Ausläufer dieses Rechtes, um die unerträgliche Last abzuschütteln

und sich, für einen Moment wenigstens, aufzurichten. So rettet der Künstler Shakespeare, vielleicht wider Willen, was Shakespeare, das Kind seiner Zeit, verloren giebt. So entstehen jene zwei tragisch großartigen Reden Shylocks: die eine, welche die erlittene Schmach schildert, die andere, welche im Lapidarstile mit den Worten: Hat nicht ein Jude Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, u. s. w. beginnt, zwei Reden, die, ob man nun an Juden von ehemals oder Parias, an Sklaven oder Heloten denken will, als mächtige Wutschreie der getretenen Menschenwürde unübertroffen in der Weltliteratur dastehen.

Noch zwei Gruppen Shakespearischer Stücke müssen wir in's Auge fassen, wenn wir hier den ganzen Reichtum des Briten, von dem die deutsche Bühne Besitz genommen, auch nur annähernd überblicken wollen. Die eine derselben bilden die genialen Märchenstücke Shakespeares, die tiefsinnigen dramatischen Paramythien, in denen das Bedeutendste aus den Tiefen der dichtenden Volksseele hervorgezaubert wird und deren kühne phantastische Bilder, die anscheinend von aller Wirklichkeit abstrahieren, kraft der verdichtenden Symbolik die bedeutsamste innere Wahrheit in sich bergen. Das kühnste dieser phantastischen Stücke ist das „Wintermärchen", das dramatisch lebenskräftigste der „Sommernachtstraum", das tiefsinnigste, aber dramatisch schwächste der „Sturm". „Das Wintermärchen" ist eines der eigenartigsten Kinder der Shakespearischen Laune. Während uns der „Sturm" von vornherein auf eine wunderbare namenlose, märchenhafte Insel versetzt und innerhalb dieser Sphäre die Einheit des künstlerischen Stiles wahrt, während im „Sommernachtstraum" alles Wunderbare gleichfalls in eine selbständige Wunderwelt verlegt erscheint, treibt das „Wintermärchen", die freischaltende und waltende Umgestaltung einer Greeneschen Novelle, ein buntes Spiel mit bestimmt abgegrenzten Zeiten und Ländern und wechselt obendrein noch den Stil der dramatischen Behandlung, nicht in dem Sinne lediglich jener Mischung von bedeutsamer Tragik und Komik, die sich fast überall bei

Shakespeare findet, sondern in einer Art ironischer Aufhebung des Ernstes, in der Auflösung der tragisch angelegten Handlung in ein heiteres Pastorale mit idyllisch versöhnendem Abschluß. Nichts wäre kindlicher, als das Maß der Völkerkunde, der Kulturgeschichte und der Geographie an diese trotzig freie Dichtung zu legen. Wie viel wurde nicht von den Gegnern der sogenannten Shakespearomanie über Böhmens Meeresküsten gespöttelt! Und doch unterliegt es, wie Simrock in seinen Quellen des Shakespeare treffend hervorhebt, keinem Zweifel, daß es in Shakespeares Umgebung Hunderte von Besserwissern gab, welche diesen Fehler hätten korrigieren können, wäre nicht die Absicht, an den äußeren Grundzügen eines populär gewordenen Märchens nichts zu ändern, für die Beibehaltung des fabelhaften Böhmen entscheidend gewesen. Ähnlich verhält es sich mit anderweitigen Ausschreitungen der Phantasie. Die Absicht des Dichters, der, wo er wollte, von einer furchtbaren Konsequenz zu sein verstand, hat den Stoff wie einen Traum phantastisch, bunt gestaltet. Offenbar liegt hier wie im Sommernachtstraum die Intention vor, in traumhaftem Charakter die bunte Leichtfertigkeit des Lebens, die Macht, die der Wahn der Leidenschaft über unsere Sinne und Empfindungen ausübt, zu allegorisieren. Deutlicher, kräftiger und überzeugender freilich tritt diese Intention in dem unsterblichen Hochzeitsgedichte, „der Sommernachtstraum“ hervor. Die schwanke Brücke zwischen Traum und Leben, die wir nur in instinktiver, unbewußter Sicherheit beschreiten, betritt der Genius hellen Blicks und mit beschwingtem Schritte. Er sieht die Strömungen in einander fluten: ein Bild von Anmut und Tiefsinn zugleich. Was er, dieses Bild spiegelnd, im Geiste wiedergiebt, ist nicht Traum, nicht Leben schlechtweg; es ist Leben von der unmerklich herrschenden, traumhaften Seite betrachtet und Traum zum Leben verdeutlicht, in der buntesten aller Verwicklungen noch durchsichtig und auflösbar. Zweifach deutsam berührt uns das wundersame, unwirkliche und innerlich so wahre Bild. Der Humor belächelt unsere verdeckten Schwächen, unser ganzes Leben,

in dem wir durchweg nach wohlmotivierten Entschlüssen und Vorsätzen zu handeln glauben und in Wahrheit von den durch die Einbildungskraft beherrschten eigensinnigen Neigungen umhergetrieben werden; die Poesie aber verklärt zugleich unsere plumperen Freuden, umgiebt sie mit zartem Schimmer und erhebt sie in die feinere Sphäre durchgeistigter Sinnlichkeit. Das Lächeln eines verfeinerteren Demokrit schwebt über dem Ganzen. Geschrieben für ein Hochzeitsfest, wie man glaubt, für das des Grafen Southampton — drückt es die poetische Absicht aus, die Macht der Liebe, die durch die Menschenherzen und durch die nur scheinbar „unfühlende" Natur, ein gemeinsamer, erwärmender Hauch, hindurchweht, anmutig zu versinnlichen. Liebesnot und Liebesglück, süßer Schmerz und süßere Freude wogen in anmutiger Verwirrung durcheinander, und eine schalkhafte, freundliche Lebensweisheit flüstert euch zu, daß jeder Morgen Trost bringt und daß die schlimmste Angst nur ein Traum sei.

Noch tiefsinniger, gedankenhältiger ist das dritte Märchenstück Shakespeares „der Sturm". Aber bereits dunkler in seiner Symbolik, und darum nicht mehr von so unmittelbarer Wirkung. Die Komödie — wenn man für ein Stück, das die Elemente aller Schauspielgattungen kunstvoll durcheinander schlingt, eine so einfache Bezeichnung gebrauchen darf — fällt in die letzte Schaffenszeit des großen Meisters. In der ländlichen Zurückgezogenheit zu Stratford, wo Shakespeare sein vielbewegtes Leben beschaulich abschloß, soll die Dichtung entstanden sein; sie darum für die Krone des Shakespeareschen Schaffens zu halten, wäre ein voreiliger und unrichtiger Schluß. Es liegt erfahrungsgemäß keineswegs in der Natur des Genies, in jedem neuen Werke die älteren weit hinter sich zu lassen; vielmehr scheint das Genie einem kräftigen Stamme auf gesegnetem südlichen Boden zu gleichen, einem Baume, den die Natur zu jeder Jahreszeit auf eine andere Art schmückt und bereichert. Nach der gedanklichen Seite bezeichnet „der Sturm" unverkennbar die gewonnene Höhe des Daseins. Der große

Kenner des Menschenherzens hat uns, von den vielfach mißdeuteten Sonetten abgesehen, in direkter Weise kein subjektives Bekenntnis hinterlassen; die beiden letzten Werke „Timon von Athen“ und „der Sturm“ dürfen dafür gelten, sie sind „Wahrheit und Dichtung“ Shakespeares, sie bilden gleichsam den Januskopf der gereiften Menschenkenntnis, die uns in dem einen Gesichte die höchst gesteigerte Skepsis, in dem andern das trotz alledem nicht erschütterte Vertrauen in eine hohe geistige und ethische Kraft des Menschen offenbart. Der Sturm ist die Aversseite des „Timon“, der Tragödie der vertrauensseligen Leichtgläubigkeit und des Menschenhasses, deren urmächtige Wirkung für uns nur darum nicht bühnenfähig geworden, weil ihre Größe schließlich in eine jedes Gefühl zermalmende Wildheit ausartet und Dissonanzen hervorruft, für die es keine harmonische Auflösung mehr giebt. Mit ebensoviel Grund zum Menschenhasse wie Timon vereinigt Prospero, der Held des „Sturm“, um so mehr Kraft zur Menschenbekehrung. Wie „der Sommernachtstraum“ unser scheinbar waches Sehnen, Irren und Lieben tiefsinnig in eine Nußschale faßt, so bietet die vom „Sturm“ umtoste wunderbare Insel ein poetisches Symbol unserer irdischen Welt. In Prospero wirkt der gute Geist der Menschheit, der in hohen leuchtenden Bahnen einherzieht, der die Stürme erweckt und sänftigt, der Sittlichkeit aussäet und der die rohen zerstörenden Kräfte auf physischem und ethischem Gebiete bezähmt und bewacht. Den Gedankengehalt und die wunderbare Symbolik des Märchens hat man denn auch längst bewundert, aber auch herausgefühlt, daß die dramatische Kraft, welche Shakespeare den Zeichen seiner Gedankensprache sonst einzuhauchen versteht, hier bereits abgeschwächt ist und daß der den denkenden Leser so mächtig ergreifende Tiefsinn der Dichtung auf der Fläche der Theaterwirkung dunkel und rätselhaft erscheinen muß.

Die zweite Gruppe Shakespearischer Dramen, die wir noch ins Auge fassen wollten, bildet einen für die riesige Spannkraft

des Genies bezeichnenden Gegensatz zu den Märchenstücken. Während in den letzteren die größte Freiheit der Erfindung waltet, allen phantastischen Gebilden des dichtenden Volksgemütes ein überzeugendes poetisches Leben und tiefsinnige Bedeutung gegeben wird und die Lebensweisheit uns durchaus symbolisch und allegorisch anmutet, finden wir in dieser Gruppe, in den vielgerühmten und vielbestrittenen Königsdramen, in den sogenannten Historien die strengste Anlehnung an die Wirklichkeit, an die chronikale Geschichte, die abbildlich dargestellte Wahrheit der Handlungen und Ereignisse. Nicht einem rein poetischen, sondern vorwiegend einem politisch-patriotischen Interesse entsprach der Dichter, indem er die Gestalten und Begebenheiten der 1577 neu erschienenen Holinshedschen Chronik möglichst rasch auf die Bühne brachte und in farbensatten Bildern der Nation entgegenhielt. Es waren Tendenz- und Gelegenheitsstücke im höchsten Sinne des Wortes, und die scharfe politische Pointe kam überdeutlich in der Historie „Heinrich VIII." zum Vorschein, in der selbst die übelbeleumundete Anna Boleyn glorifiziert und in deren Tochter, dem Wickelkinde Elisabeth, gleichsam die Legitimität der königlichen Windeln den Zuschauern ad oculos demonstriert wurde. Von jener freiwaltenden künstlerischen Absicht, die so bewundernswert aus einem Macbeth, Othello oder Hamlet hervorspringt, war Shakespeare als Dichter der Königshistorien nicht geleitet. Seine dramatische Kunst erfüllte vielmehr eine hohe, ernste, aber äußerliche Aufgabe, wie sie in unseren Tagen nicht selten den bildenden Künsten übertragen wird. Etwa wie vor einigen Jahrzehnten die Wände des Münchner Nationalmuseums mit einer vollständigen Darstellung der bayrischen Geschichte in Fresko-Bildern geschmückt wurden, entstanden die dramatischen Geschichtsbilder Shakespeares, Künstler vom Range eines Piloty beteiligten sich an jener Arbeit in München, und es ist nichtsdestoweniger keine Reihe von Kunstwerken geschaffen, sondern im großen und ganzen nur gemalte Geschichte an die Wand geschrieben worden. Es finden sich unter diesen Fresken ceremoniöse Darstellungen, deren Wichtig-

keit nur durch die Überschrift oder gar durch einen Blick in die Spezialgeschichte verständlich gemacht werden kann. Ähnlich werden in Shakespeares Historien Verträge, Titel- und Rechtsverleihungen breit und ausführlich behandelt, die von politisch-tendenziöser Bedeutung, aber bar alles poetischen Interesses sind. Die Kunst begab sich eben bei Abfassung der Historien, was sie nicht kann, ohne Rechte zu verlieren und Pflichten unerfüllt zu lassen, in den Dienst, wenn auch in den Dienst der erhabenen Herrin Geschichte, und die Geschichte wiederum stand — wie überall in ihrer Jugendzeit — im Dienste des Patriotismus, sie war dem Stoffe und der Behandlung nach durchaus national gefärbt. Nichtsdestoweniger hat es die gelehrte, geistvolle aber fast übereifrige Shakespeareforschung der Deutschen nicht an aesthetischen Rettungsversuchen fehlen lassen, welche den Historien die volle dramatische Giltigkeit ergrübeln, oder erstreiten sollten. Ulrici faßt sämtliche Königsdramen als einziges auf, ohne daß er selbst in diesem Ganzen, in diesem „einzigen Drama" Einheit der Handlung und dramatischen Struktur nachzuweisen im Stande wäre. Gervinus spricht von zwei Tetralogien, aber seine weitere Deduktion bringt selbst das Eingeständnis, daß er hier eben nur auf Grund einer Zählung einen antiken Namen in Anwendung bringt, aber nicht den Begriff des in sich geschlossenen Dramas, der hinter dem Namen steckt und den uns die Antike überliefert hat. Das beste und bezeichnendste Wort hat in dieser ästhetischen Frage jedenfalls A. W. Schlegel, der unübertroffene Uebersetzer der Königsdramen, gesprochen, indem er diese Historien als eine „dramatische Epopöe" bezeichnete, „deren sich kein zweites Volk neben den Engländern berühmen könne". Hier ist in die gerechte Bewunderung auch schon der unvermeidliche Tadel fest und knapp gefaßt, das national bedeutende Werk eines Genies aber eine „dramatische Epopöe" d. h. ein innerer Widerspruch, so lange wir an den Grundgesetzen des Dramas, wie wir sie ja auch von Shakespeare überkommen haben, noch festhalten. An Stelle der dramatischen Konzentrierung tritt in den Historien die epische

Breite und Weitläufigkeit, an Stelle der dramatischen Helden das Große und Ganze des Volkstums und der Staatspolitik. Eine Einheit der Handlung ist selbst in allen Königsstücken zusammengenommen nicht nachzuweisen, sondern nur eine Einheit des politisch-nationalen Gedankens und der sittlichen Vergeltungsidee. Allein die Einheit in einer Abstraktion, die über den Personen schwebt, ist, so groß und imponierend sie aus „den Historien" hervortreten mag, keine dramatische, sofern sie nicht auch in der Einheit des Persönlichen und Individuellen zur Erscheinung gelangt.

Und dennoch kehren wir immer und immer wieder zu diesen „Historien" zurück, dennoch sind die Besten bemüht, ihnen ein neues theatralisches Leben einzuhauchen! Sind wir wirklich, wie der gute alte Benedix meinte, von der „Shakespearomanie" befallen? Oder ist es die starke politische Prägung unserer Zeit, welche uns an die Quellen der tüchtigsten nationalen Gesinnung und der höchsten staatsmännischen Einsicht zurückverweist? Sicherlich nicht diese allein; denn sonst müßten noch viele andere englische Schriften, wie z. B. Miltons Prosawerke, unter uns neu aufleben und eine frische Popularität erlangen. Nein, es ist trotz alledem wesentlich ein künstlerisches, poetisches Interesse, das uns zu diesen Schöpfungen zurückführt. Shakespeare sprengte hier entschieden im ganzen die Kunstform; aber es drängte ihn im einzelnen kraft seines Genies wieder in die Kunstform zurück. Er verzichtet zu Gunsten patriotischer Absichten auf die Vorrechte der poetischen Freiheit, von denen er so herrlichen Gebrauch zu machen weiß, er verliert sich im dramatischen Bau, aber er findet sich in der Charakteristik. Die Geschichte hat komponiert, der Dichter charakterisiert. Und da die größte Stärke des Shakespeareschen Genies auf Seiten der Charakteristik lag, da er auch in den bestkomponierten Dramen das Gezweige der Verwicklungen immer aus dem Stamm der Charaktere hervorwachsen ließ, da er uns überhaupt mit dem Charakterdrama beschenkte, wie die Spanier mit dem phantastischen Fabeldrama, so fesseln selbst die unzulänglichen Geschichtsdramen durch die höchste Kunst der Charakterzeichnung

unser Interesse. Nur so sind die Historien in ihren Vorzügen und Schwächen zu verstehen: sie sind keine Dramen, sondern künstlerisch vollendete Charakterbilder im epischen Rahmen der Geschichte. Wie aus den flacheren Partien eines Reliefs einzelne Gestalten hervordringen, als wollten sie lebendig auf uns einstürmen, so lösen sich von der Fläche der Chronik die Charaktere los, verdichtet, gehoben, künstlerisch belebt und gesteigert. Darin, aber auch nur darin, in diesem partikulären Interesse scheint uns der Kunstwert der Königsdramen gegründet.

Freilich ist dieses Interesse so stark, daß die sich hervordrängenden Charaktereinheiten selbst bei vereinzelten Aufführungen der Königsdramen über das Mißbehagen, das der fragmentarische Eindruck der Komposition erweckt, den Sieg davontragen. So ist selbst mit der Einzelaufführung „Richard II.", der historischesten der Historien, ein glücklicher Erfolg erzielt worden. Aus dem Strome der epischen Begebenheiten, die sich in kein dramatisches Bette zwängen lassen, kryställisieren sich eben einzelne Gestalten in festen und bedeutsamen Umrissen, und innerhalb einer dramatisch haltlosen Komposition feiert die Charakteristik ihre höchsten Triumphe. Von den in wenigen Strichen vollends bestimmten Nebenfiguren, wie Norfolk, Northumberland, Aumerle und Carlisle, steigt sie aufwärts zu den fein ausgeführten Charakterbildern des rachsüchtigen, verbissenen, superklugen Greises Gent und des wortreichen, zur Allerweltsloyalität hinneigenden York und gipfelt in der unübertrefflichen Zeichnung des Heldenpaares Bolingbroke und Richard, in dem Herrschertugend und Herrscherschwäche für alle Zeiten verbildlicht erscheinen. Auf der einen Seite wortkarge Energie, Nachgiebigkeit und Rücksichtslosigkeit am rechten Orte, staatsmännischer Sinn für das Wesentliche und Zweckdienliche, auf der andern unzeitgemäße Reizbarkeit, abwechselnd mit überflüssiger Demut, sanguinisches Emporschnellen und Zusammenbrechen, phantastische Träumerei und Mangel jeglicher Entschlußkraft.

Ähnlich wie mit „Richard II." verhält es sich mit den beiden Teilen „Heinrich IV.", die bald in einer sehr willkür-

lichen, für die zurücktretende Bedeutung der Komposition sehr charakteristischen Bearbeitung Laubes, bald in ihrer ursprünglichen Gestalt sich auf der deutschen Bühne erhalten. Aus der Reihe der Voraussetzungen und Konsequenzen herausgegriffen würden diese Historien mit größerem Rechte den Namen „Falstaff" an der Stirne tragen. Weder der Charakter des Usurpators Heinrich Bolingbroke, noch die Eigenart seiner Widersacher kann aus diesen Stücken allein herausbegriffen werden. Selbst dem Percy fehlt der historische Hintergrund, die in „Richard II." gebotene psychologische Erklärung der Vasallenkämpfe, selbst der interessanten Charakterentwicklung des Prinzen Heinz der Abschluß, der in „Heinrich V." gegeben ist. Rund und plastisch hebt sich nur die Episode des Falstaff ab, die freilich von so unvergleichlich humoristischer Bedeutung ist, daß sie innerhalb des Fragments den Vollwert einer selbständigen klassischen Komödie beanspruchen kann. Falstaff ist der König jenes Humors, der unter der Schwelle des sittlichen Bewußtseins sein Behagen ausströmt. Er repräsentiert die volle Charaktereinheit auf der untersten Stufe sittlicher Entwicklung; so ist er zugleich niedrig und imposant; niedrig durch den Standpunkt, der ihm angewiesen ist, imposant durch die unangreifbare humoristische Selbstzufriedenheit, mit der er auf diesem Standpunkt Posto gefaßt hat. Er ist ein Held der Erbärmlichkeit, ein Virtuose der Gemeinheit.

Von allen Historien am bedeutsamsten aber hat „Richard III." eingewirkt; diese Historie hat Aussicht, alle ihre Schwestern zu überleben, vielleicht sogar den litterarisch interessanten Versuch, die Historien in einer Reihe von Theaterabenden zusammenhängend aufzuführen, einen Versuch, der zwar Einblick in die verwickelten dramatischen Begebenheiten und tieferes Verständnis für die Einzelcharaktere, aber doch nicht den Eindruck geschlossener, dramatischer Komposition hervorruft.

Schlußstein des mächtigen Historienbaues, ist diese Tragödie doch auch an und für sich ein großes gewaltiges Ganze. Hier, wie in keiner zweiten Historie Shakespeares, schießen die Fäden

zusammen, hier ist Schürzung und Lösung des Knotens, hier wirkt nicht nur die schneidige Charakteristik, sondern auch die geschlossene großartige Komposition übermächtig auf das Gemüt. Vielleicht von keinem zweiten Werke der dramatischen Weltlitteratur darf man wie von diesem sagen, daß es eine neue Seite der menschlichen Natur dem poetischen Lichte erschlossen hat. Erst mit dem „Richard" sind die gigantischen Schurken, die genialen Ungeheuer tragödienfähig geworden. Die Antike hatte von dieser psychologischen Auffassung der Bosheit kaum eine Ahnung; Racines und Corneilles langweilige Klassizität hätte vor einer Schreckgestalt vom Schlage Richards das Zipperlein bekommen. Die großen Bösewichter unserer klassischen Litteratur aber sind unverkennbare Abkömmlinge des furchtbaren Richard, der von den kriegerischen Tragödienhelden Shakespeares in Deutschland am frühesten gekannt und gewürdigt war. Franz Moor, der sich mit Kleinigkeiten nie abgegeben haben will, ist ein schon nicht mehr vollkräftiger Sprößling jenes Plantagenet, der in der That nur im großen Stile frevelt. Die Verwandtschaft läßt sich sogar in einzelnen Zügen nachweisen; man denke beispielsweise an die beiden Scenen, in denen hier der angebliche Tod Karl Moors, dort der wirklich erfolgte des Clarence in mörderischer Absicht dem kranken, von Reue gepeinigten Urheber verkündet wird. Dem Richard würdig zur Seite stehen endlich doch nur seine Brüder: Macbeth und Jago. Was Shakespeare an psychologischer Bereicherung des dramatischen Stoffes durch diesen Helden aufgethan hat, es ist in lebendiger That dasselbe, was ein berühmter Philosoph in seiner Ästhetik des Häßlichen auf spekulativem Wege durch minder fruchtbare Arbeit zu gewinnen suchte. Die Lösung der Rätselworte: „Schön ist häßlich, häßlich ist schön", ist hier mit wunderbarer Klarheit gegeben. Neben den himmelstürmenden Idealismus stellt sich ein gleich großer Faktor der Tragödie, die höllengewaltige Bosheit. Auch sie stürmt rücksichtslos, geraden Weges auf das Ziel los, auch sie überspringt die Bedingungen der menschlichen Schwäche,

auch sie geht an einem Bruch des Einheitsbewußtseins unrettbar zu Grunde. Das Prototyp dieser genialen Bosheit, der ein Zug von der Großartigkeit des in sich einigen bösen Prinzipes: der mythischen Teufelsgestalt innewohnt, ist Shakespeares Richard, dem wir zehn Tode wünschen und für den wir dennoch fürchten und dem wir dennoch Mitleid nicht versagen können.

Das Geheimnis, die denkbar abscheulichste Bosheit mit dem höchsten Reize einer mächtigen Bühnenwirkung zu vereinigen, liegt in der genialen Kraft, den Charakter in die Sphäre der phänomenalen Erscheinungen emporzuheben, wo uns das Können in dem Maße anzieht, als uns das Wollen abstößt, und die Verdammung sich aufs innigste mit der Bewunderung paart. Richard ist in demselben Maße Meister des Herrscherberufes, wie das Prototyp abscheulicher Tyrannei, und seine Größe liegt nicht allein in der konsequenten rücksichtslosen Thatkraft nach außen, sondern weit mehr noch in der nach innen gekehrten Energie, welche jede menschliche Regung dem einzigen großen Zwecke, jeden kleinen Wunsch dem größten aller Wünsche opfert. Unter der Spreu der heuchlerischen Lobsprüche, welche ihm Buckingham vor Londons Bürgerschaft darbringt, befinden sich zwei Weizenkörner Wahrheit: die Anerkennung seiner Feldherren-Energie, welche stets den großen Vorteil im Auge hat, und das Lob seiner nüchternen, rastlos auf den letzten Zweck gerichteten Konsequenz im Gegensatz zu der schwelgerischen, sinnlich verlorenen Trunkenheit des Bruders Eduard. Mit der Negation aller Sittlichkeit, mit der tiefsten moralischen Entartung vereinigt sich die bewundernswerte geistige Kraft und die eingeborene Größe des Herrscherberufes, und so kommt es, daß wir mit wachsendem Interesse dem Helden auf dem blutgetränkten Pfade folgen, daß wir uns ergriffen fühlen, wenn die heroisch zurückgedrängte Macht des Gewissens ihn darniederwirft und erschüttert, wenn das Individuum, das mit allen Mitteln menschlicher Willens- und Thatkraft gegen eine höhere Weltordnung ankämpft, von deren Macht überwunden zusammenbricht.

Schon haben wir die neue Richtung des Charakterdramas, die den Impulsen einer neuen Zeit- und Weltanschauung entsprechend, durch Shakespeare in die Weltlitteratur und ganz besonders in die deutsche eingeführt wurde, eingehend zu kennzeichnen versucht. Einer dreifachen, noch immer ganz unmittelbaren Einwirkung Shakespeares auf das moderne Drama aber müssen wir noch gedenken, ehe wir von der Betrachtung der unter uns lebendigen Dramen des großen Briten Abschied nehmen. Zunächst ward durch die Riesenerfolge der Shakespeareschen Werke der lange Zeit durch einen Trugschluß falscher Kausalität überschätzte Wert des Historischen für das Drama richtig gestellt. Man hatte früher, in strenger Anlehnung an die Antike, geglaubt, daß dem historischen oder mythisch-volkstümlichen Drama von Haus aus ein höherer Rang gebühre, und in dieser Richtung die Stoffwahl der Talente bestimmen wollen. Man hielt sich nicht vor Augen, daß das Drama der Antike in seiner festtäglichen Ausnahmsstellung bedingt war, einmal durch die den Anfängen alles Staatslebens entsprechende Anschauung, daß jede in die Öffentlichkeit hinaustretende Leistung sich auf die Gesamtheit des Staatswesens beziehen müsse, daß darum in diesen Meisterwerken der Kampf zwischen Gottheits- und Menschengesetz wohl eine große Rolle spielt, das Individualgesetz aber kaum in Frage kommt, dann aber, daß mit der Tiefe der Auffassung eine Beengtheit derselben korrespondierte, welche alles Außervaterländische nicht im Lichte der reinen Menschlichkeit sah, sondern als barbarisch mit Acht und Bann belegte. Formgebend wie kein Zweiter durchbricht Shakespeare nach allen Seiten hin die sogenannten stofflichen Grenzen des Dramas. Geschichte, Mythe, Überlieferung, individuelles Schicksal und unmittelbarer Eindruck des Lebens sind die ihm mit gleicher Macht und Frische zuströmenden Quellen, aus denen die psychologisch vertieften Charaktere hervorfluten. Den Vorteil, den Geschichte und die ins Volk eingedrungene Mythe bieten, verkennt er nicht. Er rechnet mit der entgegenkommenden Stimmung, mit der vorbe-

reiteten Empfänglichkeit und Sympathie für diese Stoffe. Allein er ist ebenso groß und bedeutend, wenn er dieser günstigen Vorbedingungen enträt, wenn er aus italienischen Novellen, aus der im Volke wenig bekannten Erzählung des dänischen Geschichtschreibers Saxo Grammaticus die stofflichen Anregungen entlehnt. Der Weg, auf dem er zu den tiefsten Geheimnissen des Menschenherzens gelangt, tritt bei ihm ganz zurück gegen das Ziel, gegen die Enthüllung der Geheimnisse. Selbst da, wo er unmittelbar der Geschichte dienen zu wollen scheint, wird die Geschichte doch in der That dem dramatischen Kunstzwecke dienstbar. Die Historien wären um ihres historischen Inhaltes willen uns nicht mehr wertvoll; sie müßten, wenn der scenische Geschichtsunterricht die Hauptsache wäre, an Wichtigkeit sogar hinter den Hohenstaufen-Tragödien eines Raupach zurückstehen. Ihre Wertprägung für alle Zeit erhalten sie durch eine von der Geschichte ganz unabhängige Kraft, die ebensowohl in den durchaus unhistorischen Stücken Shakespeares thätig ist.

Die zweite, noch fortwirkende Reform ist die Einreißung der Schranken, welche, die fließenden Grenzen des Lebens durchschneidend, im Lebensbilde Humor und Tragik trennen. Shakespeare mischt die tragischen und komischen Elemente, ja in gewissem Sinne sogar die dramatischen Gattungen. Keine äußere akademische Vorschrift, sondern das innere Lebensgesetz dient ihm zur Richtschnur. Wie er aber Humor und Tragik verbindet, ist's keine Aneinanderschweißung oder Mengung, sondern eine wahrhaft organische Verbindung, die Gegensätze sind den Tiefen unseres Empfindungslebens abgelauscht, sie fallen nicht auseinander, sondern sie heben einander. Der Humor wird durch das Seitenlicht der Tragik zur bedeutsamen Ironie, die Tragik durch das Seitenlicht des Humors zum echtesten Weltschmerz. Typisch dafür ist das Auftreten des Pförtners in „Macbeth". Die furchtbarsten heimlichen Schrecken sind nächtlich vorübergezogen, ein Königsmord ist vollbracht, die Gewissen sind belastet und beängstigt und der Morgen bringt den humoristischen Gruß

des Pförtners, als ob Alles im ruhigen Gleise verblieben wäre. Die Ironie der unfühlenden Natur, die über Menschenschicksal hinwegschreitet, scheint aus dem Munde des Pförtners zu reden und die äußerliche Milderung wird zur innerlichen Steigerung der tragischen Situation.

Die dritte Reform ist die Reduzierung der absoluten Maßstäbe für das Gräßliche, Peinliche, sogenannt Pathologische auf der Bühne, jener leicht zu handhabenden Meßwerkzeuge, deren sich Kritiker und Dramaturgen so gerne bemächtigen. Shakespeare wagte in dieser Richtung, was keiner vor ihm gewagt hat. Die Häufung der Greuel und Schrecken in „Macbeth“ und „Lear“ war beispiellos und ist es geblieben. Auch das pathologische Element, namentlich das psychiatrische: der Wahnsinn, gelangte in der Tragik zum Durchbruche; und dies sogar mit so seltener Treue, daß Ärzte sich zu der gelehrten Spielerei bewogen fanden, eine vollkommen wissenschaftliche Krankheitsgeschichte des „Lear“ zu verfassen. Haben diese Effekte nun die feinere Empfindung abgestoßen, ästhetisch angewidert? Und wenn sie es nicht haben, giebt es überhaupt kein Peinliches, kein Abstoßendes, das von der Bühne verbannt werde? Doch nicht! Vielmehr enthüllt uns Shakespeare ein neues Gesetz, das der Relativität des sogenannt Peinlichen im Drama. Alles ist für unser Gefühl erträglich, wozu wir durch eine fest zusammenhängende Kette psychologischer Motive emporgeleitet werden: der Wahnsinn des Lear, der Blutdurst Macbeths, die Grausamkeit Richards. In all diesen Schrecken der Handlungen und Ereignisse erkennen wir ein auch in uns lebendiges, formales Gesetz der Notwendigkeit, das für unser Gefühl die Brücke zu dem Ungeheuerlichen schlägt und zwar so rasch und sicher schlägt, daß der harmloseste Hörer sich von den entscheidenden Motiven der grauenvollsten Handlung getroffen fühlen kann. Dagegen kann uns ein Zahnweh auf der Bühne anwidern und abstoßen, wenn es sich als abgeschmackter Zufall zwischen die Motive eindrängt und unsere Phantasie einfach belästigt. Zur stofflichen Erweiterung des

großen Dramas also, zur Erbreiterung und Vervielfältigung des Stimmungsgebietes gesellt sich in den dramaturgischen Reformwirkungen Shakespeares die großartigste Steigerung aller pathetischen und tragischen Effekte.

II.

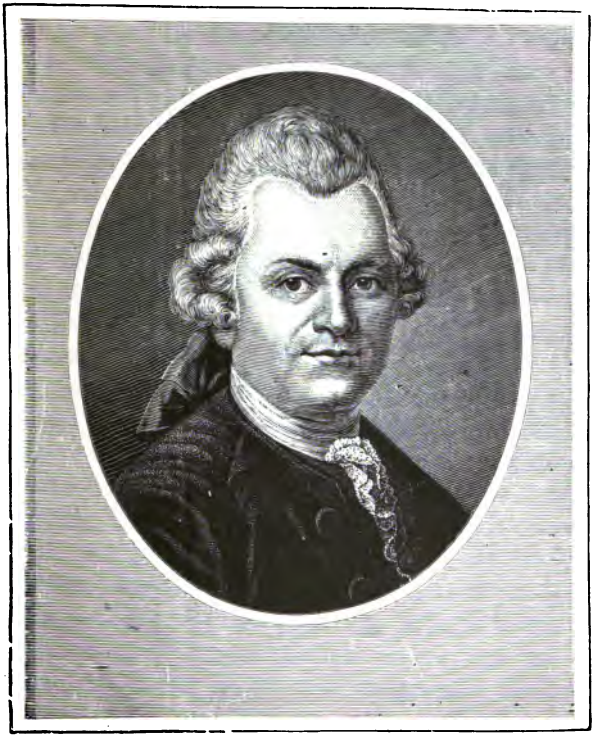
Die Klassiker.

Shakespeare und die Klassiker. — Lessing. — Miß Sarah Sampson. — Minna von Barnhelm. — Nationale und künstlerische Bedeutung dieses Lustspiels. — Emilia Galotti. — Nathan der Weise. — Goethe. — Seine Stellung zum Drama. — Götz und Clavigo. — Die Geschwister. — Egmont. — Die deutsche Prosarede in der Poesie. — Goethe und Schiller als Freiheitsdichter. — Faust. — Die „Tragödie der Idee". — Iphigenie. — Tasso. — Schiller. — Goethe und Schiller. — Unser Verhältnis zu den Klassikern. — Die Räuber. — Fiesco. — Kabale und Liebe. — Don Carlos. — Wallenstein. — Maria Stuart und Jungfrau von Orleans. — Schillers Diktion. — Die Braut von Messina. — Wilhelm Tell.

Ebenbürtig neben den Shakespeare'schen Gestalten, gleich in ihrer Mächtigkeit, in ihrem lebendig fortwirkenden Eindruck stehen die Gebilde unserer National-Klassiker auf der deutschen Bühne. Die Ebenbürtigkeit, die Gleichgeltung ist bezeugt durch das Volksbewußtsein, das diesen wie jenen Gestaltenkreis in sich aufgenommen hat, durch den allgemeinen deutschen Bildungszug, der hier immer wieder unaufhörlich anknüpft. Der Streit der Richtungen und der Theoretiker ändert an der gleichwertigen, unmittelbaren Wirkung nichts. Noch weniger die Kleinlichkeit jener Zankseelen, welche nicht umhin können, das Maß der modernen litterarischen Klique an die großen Richtungen der Weltlitteratur anzulegen und den Neid in jene Wohnungen hinübertragen, wo der friedliche Wetteifer im Schönen, Guten und Großen und die natürliche Ergänzung der genialen Kräfte das entscheidende Wort spricht. Für uns, die wir die Unterschiede der Richtungen zu kennzeichnen versuchen, ohne daraus für die Plänkeleien der Tageskritik etwas folgern zu wollen, ist in dem Momente, in

dem wir die unmittelbar wirksamen dramatischen Gestalten Lessings, Goethes, Schillers an uns vorüberziehen lassen, die folgende sich von selbst ergebende Betrachtung die nächstliegende: Bei Shakespeare drängt alles zu eminent dramatischem Gestalten hin; auch was er uns an unsterblichen Weisheitslehren, an ewig giltigen Beobachtungen, an rein ideellem Gehalt hinterlassen hat, fällt in den Gesichtspunkt der Persönlichkeit, des Charakters, giebt sich in der Form der plastischen Erscheinung. Dagegen ist das dramatische Kunstgesetz wohl auch ganz original in unseren National-Klassikern thätig, allein da die dramatische Wirksamkeit nur eine Seite ihres Wesens ausmacht und ihnen nicht zur ausschließlichen Lebensaufgabe ward, so erscheint sie auch nicht lediglich unter das dramatische Kunstgesetz gestellt. Vieles aus der Gesamtheit ihrer kulturellen und poetischen Arbeit flutet zugleich mit der dramatischen Erscheinung auf die Bühne: die abstrakte Weisheit, der die Nation entzückende poetische Schönheits-Kultus, die unmittelbar von Geist zu Geist überspringenden, nicht erst zu Gestalt verdichteten Freiheitsgedanken, der ganze mächtige Inhalt einer Zeit, welche die Ideale ins Leben übertragen will und mit urmächtiger, poetischer Gewalt, wenn auf nicht immer an eminent dramatische Formen gebunden, von der Bühne herab zum Volke spricht. So entstehen einzelne Werke, die poetisch und kulturell epochal sind, ohne es im Sinne der dramatischen Kunst zu sein, und die auf der großen Wage der Kultur- und Menschheitsgeschichte ebenso schwer ins Gewicht fallen, wie die Schule bildenden und Richtung gebenden, in sich geschlossenen dramatischen Kunstwerke, an denen unsere national-klassische Literatur gleichfalls eher reich als arm zu nennen ist.

Zunächst weist das lebendige Theater in allen edleren Kundgebungen, in allen künstlerischen Traditionen, die gegen die Entartung ankämpfen, auf **Lessing** (1729—1781) zurück, um sich durch ihn vorwärts weisen zu lassen. Keiner unserer großen Genien ist dem praktischen Theater, der Bühne als



Gotthold Ephraim Lessing.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA.

solcher, der darstellenden Kunst so liebevoll nahe getreten, wie Lessing. Schiller war wohl stets auf die Bühnenwirkung, nicht aber auf die schauspielerischen Mittel bedacht. Goethe dachte, trotzdem er als Theaterdirektor fungierte, nicht allzu hoch von der Schauspielkunst. Er ließ sich mehr als Hofmann zu ihr herab und gab seinen Theatermitgliedern Anstandsregeln. Beide aber fanden bereits geordnete Bühneneinrichtungen und einen über höhere Aufgaben leidlich aufgeklärten Schauspielerstand vor. Lessing, der das deutsche Theater in dessen niedrigsten Anfängen kennen lernte, war zugleich derjenige, der ihm die höchsten Zielpunkte weisen sollte. Er näherte sich dem Theater nicht nur als Dichter, sondern als liebevoller Freund der Schauspielkunst, der dieser im Kampfe mit Zeitgenossen eine hohe Bedeutung einräumte. In Frankreich und in England wurde das Theater aus volkstümlich naiven Anfängen heraus durch den Hof und die Prachtliebe zu einem gewürdigten Kunstinstitute emporgehoben — in Deutschland aber durch Lessing und die Kunstliebe. Lange, bevor in Wien das Hof- und Nationaltheater, an das man Lessing gerne fesseln wollte, gegründet war, und zu einer Zeit, da man in Berlin der französischen Komödie huldigte, warb Lessing litterarisch für ein deutsches Nationaltheater; dies vor allem dadurch, daß er an eine Kunst, die vom deutschen Volke geringschätzt wurde, weil sie diesem nur in der Form roher Possen und französischer Windbeutelei erschienen war, die höchsten Maßstäbe anlegte. Ein Jüngling an Jahren, stellte er den bedeutsamen Grundsatz auf, daß es für den Schauspieler nicht genüge, Empfindungen zu besitzen, sondern daß er auch der bewußte Meister ihres Ausdruckes sein müsse. So einfach uns dies klingt, war es doch epochal für eine Kunst, die man bislang für eine gaukelnde Improvisation gehalten hatte. Erst diese Anschauung, die heute zwar längst anerkannt, aber noch immer nicht allerorten bethätigt ist —, setzte an die Stelle eines naturalistischen Umhertappens ein bewußtes Können, eine ausgebildete und bildungsfähige Technik.

Die erste Lehrmeisterin des Schauspielers, sagt man gewöhnlich, ist die Natur; aber von welcher Kunst gälte das weniger? Das Verhältnis zur Natur indes, die Auffassung derselben in der Nachbildung, ist nicht auch schon, wie der Naturalismus meint, durch die Natur, durch das Naturell gegeben. Hier tritt die Kunst in ihre Rechte, von der Lessing so treffend sagt, daß sie nicht jeder aus sich heraus erfinden könne: zu sehr freilich wird gerade auf der Bühne noch tagtäglich von Naturalisten der Versuch gemacht, die Schauspielkunst aus sich selbst heraus zu erfinden. Täglich betreten Stümper die Bretter, welche dem Zuhörer ihre ganz zufällige, oft unverständliche, oft verzerrte Art des Gefühlsausdrucks aufdrängen, ohne sich durch die Gedanken über die Art des Gefühlsausdrucks, die Mitgefühl erwecken muß, zu belästigen. Die wenigsten Schauspieler feiern Lessing als den ersten Mann, der seine Landsleute gelehrt hat, von der Schauspielkunst und über dieselbe groß zu denken.

Lessing war der ausgesprochene dramaturgische Reformator; nicht in jenem indirekten Sinne, in dem wir dies auch von Shakespeare behaupteten, sondern ganz direkt durch Kritik, durch Aufstellung von Regeln und Gesetzen. Es war ihm mehr darum zu thun, das Theater zu einer würdigen National-Institution zu erheben, als unmittelbar seinem poetischen Schaffensbedürfnis zu genügen. Daher von seinen Jünglingsjahren an die eingehende Beschäftigung nicht nur mit den Dichtungen, sondern mit allen Teilen, Elementen, Mitteln des lebendigen Theaters. Wie der Schauspielkunst, so nähert er sich der dramatischen Dichtung selbst von der Seite der Theorie. Dieses Weges sich bewußt, schätzte er selbst in sich den Denker höher als den Dichter, ja er leugnete so recht eigentlich ein Dichter zu sein, indem er behauptete erst durch „Druckwerke und Röhren“ alles aus sich hervorzuholen. Wie sehr er sich aber in diesem stolzbescheidenen Worte unterschätzt, geht vor allem aus seinem epomachenden Meister-Lustspiel „Minna von Barnhelm“ hervor, das durchaus ursprünglich, formgebend und unmittelbar poetisch

empfunden ist, und bewährt sich auch an den drei übrigen, noch heute vollgiltigen Dramen, an denen zwar die Eierschalen des gedanklichen Prozesses, aus dem sie hervorgegangen, zum Teil noch haften, in deren regelrechte Formen aber nichts destoweniger ein unmittelbares, gestaltungskräftiges Leben eingedrungen ist und sich noch in der Gegenwart bethätigt.

Von den vier Dramen Lessings, die dem Bühnenleben von heute angehören, ist die Tragödie „Miß Sarah Sampson" (1735) das schwächste und mit Recht meistbestrittene.

„Miß Sarah Sampson" gehört der Jugendzeit Lessings an. Der Mann der erarbeiteten Größe und Meisterschaft war zur Zeit, als dieses bürgerliche Trauerspiel entstand, noch nicht frei von den Ketten, deren er bereits zu spotten begann. Schon trotzt er der inhaltsleeren Regelmäßigkeit der Franzosen, indem er mit Absicht auf die stammverwandten Briten hinweist, den englischen Familienroman als Schule der Natürlichkeit aufsucht und an das Leben unmittelbar herantritt. Aber noch ist ihm weder die Größe der Antike, noch jene Shakespeares, noch die Gemeinschaft der wesentlichen Zwecke der Tragödie, die zwischen diesen beiden anscheinend grundverschiedenen Richtungen obwaltet, im Geiste voll und klar aufgegangen. Er hat ein Gefühl davon, daß das Größte sich nicht lediglich an den Großen bewähren müsse, er sucht in bürgerlichen Verhältnissen die Höhe der menschlichen Affekte auf, aber seine Phantasie ist noch an die Anregungen der kleineren englischen Muster gefesselt; das Bedeutende tritt in „Miß Sarah Sampson" unvermittelt in die Aktion. „Marwood", die Trägerin des großen Affekts, ist nur eine Katze, und wenn sie sich wie eine Tiegerin aufbäumt, erscheint sie uns unglaubwürdig. In der Form wiederum wirken die Franzosen trotz alledem nach. Die Personen gliedern sich in vier Paare: Herr und Diener; jede wesentliche Person hat noch ihren Konfident, ihre dramatische Krücke. Aber zwischen diesen fremdartigen Strömungen bricht sich die Lessingsche Originalität im Dialoge mächtig Bahn. Die echt Lessingsche

Dialektik, die Gefühlsanalyse, die logische Ergründung aller inneren Vorgänge, die Doppelprägung der Worte, welche wie die Münzen uns Kopf und Bild zeigen, will sagen: an jede Vorstellung die Reflexion knüpfen, kurzum die gedankliche Energie der Lessingschen Prosa kündigt schon in diesem Trauerspiel den Verfasser der „Emilia Galotti“ an. Als das Stück zum ersten Male gegeben wurde, saßen die Zuschauer, wie Lessing selbst berichtet, drei Stunden wie die Statuen da und ergossen sich in Thränen. Solche Wirkung ist, die Wahrheit zu sagen, heute kaum mehr mit diesem Trauerspiel zu erreichen. Der Marwood-Konflikt ist seither in unserer Litteratur zu oft in psychologisch und dramatisch tiefer greifender Weise durchgeführt worden, als daß die geistvolle erste Behandlung desselben heute noch solche Wirkung üben könnte. Erfrischend und kräftigend aber wirkt noch heute das feste gedankliche Gefüge der Sprache, die energische Wahrheitsliebe das Tons, die selbst da, wo sie den Personen zu viel Selbstkenntnis zumutet, uns doch immer etwas mitteilt, was für unsere eigene Selbstkenntnis nicht zu viel ist.

Hochbedeutend war der Vorschritt von dem bürgerlichen Trauerspiel „Miß Sarah Sampson“ zu der bürgerlichmilitärischen Komödie „Minna von Barnhelm“ (1763), dem Muster- und Meisterlustspiel seiner und unserer Zeit. Nur in wenigen ganz äußerlichen Zügen wirkt hier noch die Abhängigkeit von Engländern und Franzosen nach. Der Inhalt ist durchaus original und zwar nicht nur stofflich, sondern auch in der Empfindungs-, Auffassungs- und Beleuchtungsweise. Dabei ist es hoch charakteristisch, daß die Entstehung dieses Lustspiels oder vielmehr die Anregung zu demselben nicht direkt auf theoretische Studien zurückzuführen ist, sondern in eine Zeit fällt, in der das Leben des Dichters zwischen praktischem Berufe und lebhafter Geselligkeit geteilt war, in die Jahre seines Breslauer Aufenthaltes.

Von „Minna von Barnhelm“ hat man uns allen in der Schule gesagt, daß dieses Lustspiel die erste deutsche Original-

Komödie sei und dies namentlich darum, weil sie zuerst deutsche Sitten auf die Bühne gebracht habe. Du lieber Gott! Als ob es eines Lessing dazu bedurft hätte, ein Hotel in ein Wirtshaus, eine Lisette in eine Franziska, einen Jean in einen Just und ein Compliment in einen „Ergebenen Diener" zu übersetzen. Nein, fürwahr, dieses Kunststück hätte auf einen einzigen Wink hin auch die gute, alte Frau Gottsched zu Stande gebracht. Weit wichtiger war, daß Lessing durch seine Minna zuerst (nicht die deutschen Sitten, sondern) die deutsche Sitte, oder besser gesagt, den Ernst der deutschen Sittlichkeit in die Komödie eingeführt hat. Darin aber lag nicht sowohl nationalpolitische Tendenzspielerei, als vielmehr vor allem ein großer, künstlerischer Fortschritt, der naturgemäß als das Werk des ersten, originell denkenden und fühlenden deutschen Lustspieldichters ein nationaler war. Wie denn überhaupt das dauernde Kapital der nationalen Tendenz denjenigen zu danken ist, welche unbewußt und notwendig innerhalb des nationalen Geistes geschaffen haben, und keineswegs jenen, welche ihren Geist mit Absichtlichkeit auf das Nationale dressieren. Worin aber der künstlerische Fortschritt lag, der durch Einführung des sittlichen Ernstes in die Komödie erreicht war, darüber giebt uns der junge Lessing, der früh in Sachen der Komödie über seine Ziele klar geworden war, die beste Auskunft, indem er uns bereits in der „theatralischen Bibliothek" — lange vor Entstehung der „Minna" — belehrt: nur das seien nach seiner Meinung die echten Komödien, welche sowohl die edlen, wie die ungereimten Seiten der menschlichen Natur schildern, weil sie durch diese Vermischung ihrem Original, dem Leben am nächsten kämen. Das Possenspiel wolle nur zum Lachen bewegen, das weinerliche Lustspiel wolle nur rühren; das echte, aus dem Leben gegriffene Lustspiel wolle beides zugleich. Hält man diesen denkwürdigen Ausspruch mit der Äußerung eines geistreichen Kopfes zusammen, daß der Humor mit einem Auge zu lächeln, mit dem andern zu weinen scheine, so läßt sich der epochemachende künstlerische Ge-

danke, der für die deutsche Litteratur durch die „Minna“ verwirklicht war, in einem kurzen Satze zusammenfassen: Lessing hat uns zuerst den Weg von der komischen Scene zum humoristischen Lustspiel gewiesen. Für eine einzige Situation, für ein Zwischenspiel langten die komischen Elemente als solche aus; für ein Drama mußten die Linien des Ernstes, ohne die ein dramatischer Grundriß nicht denkbar ist, zu Hilfe genommen werden. Im Schwank dominierte das Lächerliche schlechtweg, das Lustspiel verlangt eine gemischte, also humoristische Grundstimmung. Im Grunde ward die dramatische Notwendigkeit dieser Mischung von den Franzosen schon weit früher eingesehen. Zur Zeit, als man sich in Deutschland noch an Ayrers einfältig komischen Fastnachtsspielen vergnügte, schuf Moliere seine Tragikomödien. Allein die Vermittlung des Heiteren und Serieusen suchte der Franzose seinem leidenschaftlichen, zur Übertreibung geneigten Charakter gemäß auf ganz anderen Wegen, als später der Deutsche. Er suchte und fand sie, indem er das Lächerliche steigerte und dem häßlichen Affekte annäherte, indem er die Schwäche zum Laster übertrieb. Dies ist ebensowohl im „Geizigen“ und im „eingebildeten Kranken“ der Fall, wo die lächerlichen Egoisten endlich zu Verbrechern an ihrer Familie werden, wie im „Tartuffe“, wo die komische Scheinheiligkeit sich zur verabscheuenswerten Betrügerei steigert. In höchst interessantem Gegensatze dazu schlug der Dichter der „Minna“ die dramatisch notwendige Brücke vom Ernst zum Scherz auf einem ganz andern, dem Franzosen fremden Terrain. Er näherte das Sentimentale dem Komischen und übertrieb die Tugend zur Schwäche. Das war ein bahnbrechender Gedanke, eine neue Wirkung, die aus dem deutschen Leben geschöpft war, die an das „Gemüt“ appellierte, wofür die Franzosen bekanntlich bis auf den heutigen Tag kein Wort haben und dessen Begriff sich erst die neuesten französischen Schriftsteller, z. B. Feuillet, anzueignen versuchen. Die charakteristisch deutsche Mischung von Ernst und Scherz, die das Farbenspiel der Komik in dem Edelsteine des

Gemüts aufleuchten läßt, trat in der „Minna“ zuerst und gleich in wunderbarer Vollendung zu Tage. Abgesehen von Riccaud und dem Wirt, sind alle erheiternden Personen dieses Lustspiels beneidenswerte Narren des Gefühls, liebenswürdige Schwächlinge der Tugend. Dieser original-deutsche, dramatisch-humoristische Zug ist unserm besseren Lustspiel erhalten geblieben, er geht durch die Komödien von Freytag und Bauernfeld, während die schwächeren Lustspielfabrikanten an die fragmentarisch-komischen Wirkungen der alten Fastnachtsspiele anknüpfen. In dem gekennzeichneten, mit dem deutschen Charakter innig zusammenhängenden künstlerischen Fortschritt lag auch die nationale Bedeutung der „Minna“, nicht in dem ehemals zeitgemäßen Stoff, noch weniger in dem kleinlichen Umstande, daß wir in ein Wirtshaus und nicht in ein Hotel eingeführt werden. Selbst die episodische Gestalt des Riccaud, durch die ein klein wenig Tendenz eingestreut wurde, war keineswegs, wie man gemeiniglich annimmt, nur dazu geschaffen, dem deutschen Publikum einen erbärmlichen französischen Windbeutel vorzuführen. Sie ist vielmehr ganz im Sinne des Shakespeareschen Parallelismus direkt neben den Major von Tellheim gestellt. Ähnliche Verhältnisse, grundverschiedene Charaktere. Hier der abgedankte, mit Recht beschuldigte Kapitän, der in der Not zum Falschspieler wird, dort der abgedankte, mit Unrecht angeklagte Major, dessen Ehrgefühl sich in der Not heroisch bewährt.

Wenn „Minna von Barnhelm“ mehr aus der Kraft des Dichters heraus als nach abstrahierten dramaturgischen Gesetzen das Musterlustspiel der Deutschen wurde, so war in der Tragödie „Emilia Galotti“ (1772) das Muster, das Exempel bereits direkt beabsichtigt. Mehr Muster- als Meistertragödie hat das berühmte Drama die ganze frappierende Richtigkeit eines tiefsinnigen Beispiels, aber es ist auch nicht ganz freizusprechen von der Kälte und Nüchternheit des Exempels. Lessings kräftiger, mit protestantischer Bibeltreue festgehaltener Glaube, daß die Gesetze der Tragödie endgiltig im Aristoteles festgestellt

seien, sollte hier einen praktischen Ausdruck finden. Das oberste Gesetz der Erregung von Furcht und Mitleid; jenes der Peripetie, der entscheidenden Wendung auf dem Höhepunkt der Handlung; das der Hamartia, der unverhältnismäßig kleinen Schuld des Helden, die Einheiten von Ort und Zeit und Handlung — all' dies findet seine mustergiltige Anwendung, und zugleich wurde die in der Dramaturgie ausgesprochene Überzeugung, daß für die Behandlung des geschichtlichen Stoffes nicht die Namen und die historischen Details, sondern die Charaktere das Wesentliche seien, in der verhüllten Geschichte der altrömischen Virginia bethätigt. Es entstand ein Musterwerk, aber wir dürfen uns nicht verhehlen, daß es in mancher Richtung durch den allzufesten Glauben an die Unfehlbarkeit der Regeln bedrückt wurde. Kein Dichter wandelt ungestraft im Schatten ästhetischer Systeme, und speziell Lessings „Emilia Galotti" erhielt auf diesem Wege einen Zug akademischer Strenge, der unsere Teilnahme zuweilen in kühle Bewunderung auflöst und mitunter unsere Überlegung mehr anregt als unsere Empfindung. Am deutlichsten tritt dies an dem Charakter der Heldin hervor, die unter dem Bemühen, die Motive allzu sorgfältig zu zerlegen und dem wohlgewogenen Pfunde der Tugend ein ebenso sorgfältig abgemessenes Quentchen der Schuld beizumischen, an Wahrheit und natürlichem Reize zweifellos verloren hat. Unter dem strengen Kalkül der Gefühle leidet auf der einen Seite der Reiz der weiblichen Hingebung, auf der andern der der naiven Jungfräulichkeit und hinter der erzwungenen Anerkennung, die wir der Gesinnung zollen, bleibt das Interesse für die Persönlichkeit weit zurück. Daß beim Entstehen der Emilie der Verstand — freilich nicht der sogenannte gesunde Menschenverstand, der in der Regel sehr ungesund und unentwickelt ist, sondern der aufs feinste zugeschärfte Verstand des Denkers — eine einseitig bevorzugte Thätigkeit entwickelte, ist überdeutlich an dem ganzen Gepräge des Dialoges zu erkennen. Bekanntlich waren von unseren Klassikern vor allem zwei: Goethe und Lessing, stilbildend für die ungebundene

Rede, Goethe wesentlich durch die ethische Wahrheit und konkrete Fülle des Ausdruckes — er lehrte Gefühle sprechen — Lessing durch die logische Präzision — er lehrte Gedanken sprechen. — Lessing ist auch in seinem dramatischen Prosastil mehr der große Essayist als der große Dramatiker. In der „Emilia" reden alle Personen bis auf die Diener herab aus dem Tone der feingeschulten, überredenden und überzeugenden Lessingschen Logik. Samt und sonders haben sie die ausgesprochene Vorliebe, die einmal gebrauchten Ausdrücke zu wiederholen und dies in der Absicht, entweder den Begriff enger zu umgrenzen, oder die verschiedenen Bedeutungen, die gleichlautenden Worten zu Grunde liegen, in scharfsinniger Unterscheidung ans Licht zu ziehen. Der leichtfertige, an das wortkarge Herrschen gewöhnte Prinz thut dies ebenso gut, wie der Künstler Conti, der den Verdacht erregt, nicht sonderlich zu malen, weil er viel zu gut über seine Kunst zu sprechen weiß. Der seichte, praktisch schlaue Marinelli liebt diese logische Reduplikation ebenso sehr wie der träumerisch tiefsinnige Appiani; selbst der im Innersten getroffene Odoardo, die verzweifelnde Orsina gefallen sich darin, ihre übermächtigen Empfindungen philosophisch zu zergliedern.

Aus ganz anderem Bestreben und Bedürfnis, als aus dem für die „Emilia" maßgebenden Vorsatz, die beweiskräftige Probe auf die Rechnung zu machen, die nach den goldenen Regeln des Aristoteles in der Hamburger Dramaturgie durchgeführt worden war, ging die letzte dramatisch geformte Dichtung Lessings, die mehr in der Weltanschauung des Ethikers als in der Kunstanschauung des Dramaturgen wurzelt, ging „Nathan der Weise" hervor. Wenn schon der „Nathan" auch in einigen Äußerlichkeiten, wie in der Einführung des fünffüßigen Jambus — als jener poetischen Redeform, welche im Deutschen zugleich mit der Erhöhung des Tons die freieste Leichtigkeit und Beweglichkeit des Dialoges gestattet — auch im dramaturgischen Sinne Maß und Richtung gebend geworden, so ist er als Ganzes doch durchaus nicht an dramaturgischen Maßstäben, sondern nur an sich selbst zu messen.

Gehalt und Form sind hier aus einem eigentümlichen, inneren Bedürfnis hervorgegangen. Der „Nathan“ ist durchaus Allegorie — nicht nur in dem Sinne allegorisch, in dem es jede große Dichtung, jedes echte Volksmärchen als Verdichtung und Gestaltung des Gedankens ist, — sondern Allegorie bis in den Kern der Handlung, in die Gruppierung der Personen hinein, Allegorie auch in der Art, wie die Personen des Stückes einander widerstreben und einander finden. Hier sind nicht Menschen, sondern Menschheitsgruppen einander gegenübergestellt, und die Lösung ist von vorn herein nicht als individuelle, sondern als generelle gedacht. Der „Nathan“ ist ein dramatisches Evangelium der Menschenliebe, das den erhitzten Streit der Meinungen und den rassenhaften Kampf der Vorurteile in den Harmonien der höchsten und reinsten Menschlichkeit auflöst. Diese nicht eigentlich dramatische, aber mehr als dramatische Bedeutung wurde ebensowohl von den Gegnern der freien Menschlichkeit, als von Lessing selbst unmittelbar empfunden. Die ersteren verketzerten das Stück und Lessing meinte noch kurz vor seinem Tode, es würden hundert Jahre vergehen müssen, bis sein dichterisches Testament dem deutschen Volke werde verkündet werden. Früher als der sterbende Lessing es ahnen konnte, schon drei Jahre nach dem Tode des Meisters, war der „Nathan“ zum Ärger aller Zeloten auf der Berliner Bühne möglich geworden. Freilich erschien er in einer Gestalt, von der Lessings Bruder treffend äußerte: „Man spielte wohl den Nathan, aber wo blieb der Weise?“ Einer kleinen österreichischen Stadt war die Ehre vorbehalten, den zweiten und glücklicheren Versuch zu machen; Preßburg war mit dem „Nathan“, der unter den Fittichen des Josephinischen Regiments daselbst gewagt und begeistert aufgenommen wurde, allen anderen deutschen Bühnen um fünfzehn Jahre voraus. Heute, da die hundert Jahre um sind, von denen Lessing gesprochen — im April 1779 wurde die letzte Hand an den „Nathan“ gelegt —, ist der große Weltbürger Nathan allüberall eingebürgert, wo man sich auch nur dann

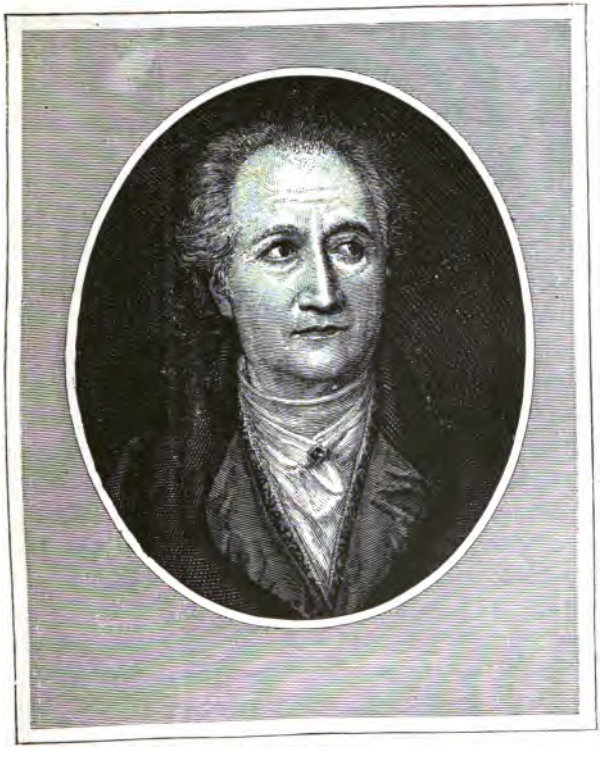
und wann der edleren, beſſeren Aufgaben der Schaubühne erinnert. Ja noch mehr, die zelotiſchen Geſinnungen, die ſich ehemals mit aufgeblähter Kraft den Aufführungen des „Nathan“ entgegenſtellten, ſind heute ſo weit überwunden, daß ſich im Sinne des ehemaligen contra wohl kaum ein ſonderlich erhitztes pro heute noch für die Dichtung vernehmen läßt. Spräche der „Nathan“ nichts aus, als die gegenſeitige Duldung der Konfeſſionen — und das war es, woran man ſich ſo lange ſtieß, — ſo wäre er heute wohl antiquiert, die Zweifel an der Zuläſſigkeit des Gegenſtandes auch nur zu belächeln. Aber der Nathan hat einen weit höheren Gedankengang, der aktuell zu ſein nicht aufhören kann. Er vergegenwärtigt ein reines Menſchentum, das uns nicht nur über die zu einer gewiſſen Zeit gegebenen Unterſchiede, ſondern über alle, die die ewig wechſelnde Zeit noch gebären kann und muß, täglich und ſtündlich hinwegheben ſoll. Saladin, der Tempelherr, Nathan, der Derwiſch und der Laienbruder ſind nicht nur Chriſt, Jude und Muſelmann, ſie ſind auch König, Bürger, Soldaten und Bettler; ſie ſind auch verſchieden in ihrem Bildungsgange, in ihrer Abſtammung und in ihren Gewohnheiten. Sie bilden eine ſehr entſchiedene Verkörperung aller Unterſchiede, die nicht aufhören werden, ſo lange Natur, die Meiſterin aller Bildner, Dichter und Erfinder, ihre unerſchöpfliche Kraft bethätigt. Je nach der Zeitſtimmung wird dieſes oder jenes Moment der Unterſcheidung, das der reinen, bewußten Humanität im „Nathan“ zur Folie dient, kräftiger anzuklingen ſcheinen; aber immer wieder wird die Harmonie, auf die der Streit der Töne hinarbeitet, wie eine heilige Mahnung verſtanden werden. Dieſe Harmonie im „Nathan“ iſt nicht das Jauchzen einzelner, beglückter Individuen, ſondern ein feierlicher Vollklang der Erhebung, der durch die Gemüter der ganzen Menſchheit zieht. Aus dieſem Grunde, aus der Abſicht, auf eine ſolche Löſung hinzuarbeiten, mußte auch der „Nathan“ eine durchaus eigentümliche Kunſtform erhalten, die an den allgemeinen dramatiſchen Normen gar nicht zu meſſen iſt. Es be-

rührt nahezu komisch, wenn unsere Ästhetiker bei aller Verehrung vor diesem Gedichte dem Dichter, der zugleich der größte ihres eigenen Geschlechtes war, hinterher gute Lehren erteilen, wie er seinen „Nathan“ dramatisch wirksamer hätte gestalten können. Sollte der Dichter der „Emilia“ darum wirklich verlegen gewesen sein? Einer unserer Ästhetiker, und wahrhaftig keiner der kleinen, hat sogar die Fabel auf seine eigene Art ausgesponnen, um zu zeigen, wie leicht das Dessin der Weberei interessanter zu entwerfen war. Der Tempelherr, meint er, mußte durch irgend eine kühne That den Nathan vor dem Fanatismus des Patriarchen retten und endlich sieggekrönt seiner Recha, die natürlich nicht seine Schwester sein dürfte, in die Arme stürzen. Gar kein Zweifel, daß man auf diese Art ein stärkeres Vergnügen an dem Abschluß der Fabel empfinden und daß die Galerie weit kräftiger applaudieren würde. Nur schade, daß dabei der größte Vorzug des „Nathan“, nämlich eine Darstellung konkreter Vorgänge, die sich so eng wie möglich der Idee anschmiegen, in die Brüche ginge. Der Genius wollte im „Nathan“ kein Drama der Leidenschaften vollbringen, sondern ein Drama der reinsten, selbstlosen Verständigung der Menschen über ihr Menschlich-Gutes. Das ganze Gedicht ist schon in seiner Anlage von dieser Absicht getragen und bestimmt. Die Leidenschaft, wenn auch die schöne, die bloße Aufwallung, wenn auch die edle, ist mit ernster Absicht der Sphäre dieses Dramas entrückt. Fern im Hintergrunde liegen die Abenteuer des Assad, der eine Christin heimführt, liegt der wilde Jammer des Nathan, dem Weib und Kinder ermordet wurden, ja selbst die Rettung der Recha und die Begnadigung des Tempelherrn sind absichtlich der Scene entfremdet und in die nächste Vergangenheit versetzt. Was sich vor uns begiebt, ist kein Kampf der Regungen und Leidenschaften, der Triebe und der Instinkte, sondern eine milde, sanfte Leitung der Irrenden, eine durchaus geistige Versöhnung der Gegensätze, die Aussaat einer ruhigen, dauernden Überzeugung, welche sich in den Gemütern festwurzelt. So und nur so

erklärt sich auch der im Sinne der herkömmlichen Theater- und Komödienbegriffe so befremdliche Schluß der Dichtung. Wir haben ihn nie befremdlich finden können. Würden Recha und der Tempelherr als beglückte Gatten einander in die Arme fliegen, so könnten sie leicht nur als leidenschaftlich bewegte Menschen erscheinen, in denen das Verlangen mächtiger wirkt, als Herkommen, Erziehung und Vorurteil. Ihre persönlich befriedigte Neigung würde ihre Menschlichkeit verdunkeln, und das Bewußtsein des Einzelnen könnte immer noch einwenden, daß die Gegensätze, die sich im Erotischen mächtig anziehen, in hundert anderen Lebensbeziehungen sich um so mächtiger befehden. Lessings Genius aber suchte und fand ein Sinnbild für die historische und natürliche Verbrüderung der Menschen, die ihm im Geiste aufgegangen war. Es war im Grunde schon in dem Gedanken, daß sich die Menschen als solche als Brüder verstehen lernen sollten, gegeben; er konnte kein schöneres Sinnbild finden als die Familie, in der die reine, selbstlose und dauernde Neigung waltet und die für die Solidarität der Menschen das konkrete Vorbild giebt. Der Schluß des Stückes predigt gleichsam mit tausend Zungen: Was sich im reinsten Gefühle von Mensch zu Mensch ankündigt, das ist die Bruderschaft, die die Natur euch eingepflanzt hat. Möglich, daß der Nathan, wie man sagt, im streng bürgerlichen Sinne wie ein Familiendrama abschließt; aber es ist das Familiendrama der ganzen Menschheit.

Geht Lessing in all seinen Dramen auf die Läuterung des Kunstgeschmackes aus, auf eine noch immer fortwirkende Läuterung, ist er selbst in dem einen Drama, das nicht mit dem dramaturgischen Maße gemessen sein will, bewußter Tendenzpoet und ethischer Gesetzgeber im höchsten Sinne des Wortes, so ist das Drama für **Goethe** (1789—1832), den größten Dichter deutscher Nation, nur eine der Formen, in denen sich seine innerste Natur, sein poetisches Gestaltungsbedürfnis ausspricht, keineswegs ein schematischer Kunstbegriff, den er möglichst gereinigt und geklärt zur weiteren Benützung der Nation überlassen will. Soweit

Goethe sich in jungen Jahren auf Ästhetik einläßt, — es geschieht dies in den Frankfurter Recensionen vom Jahre 1774 — tritt er als Feind der gesatzten Ästhetik auf: für das freie Recht der poetischen Individualität und rät den Poeten und Künstlern, das aprioristische Bemühen aufzugeben und lieber nützliche technische Einzelbemerkungen auszutauschen und allgemach zu einer Theorie für ferne Zeiten zu versammeln. In später Zeit beschäftigte er sich freilich in der genialen Skizze „der Sammler und die Seinigen" mit den tiefsinnigsten Bemerkungen über die beiden Kunstströmungen der Stilisten und der Charakteristiker, aber er stellt sich nicht mit voller Entschiedenheit auf die Seite der einen oder der anderen, sondern seine einzig dastehende Universalität sucht beide Richtungen zu umspannen. Der Aussprüche über Theater und Drama besitzen wir von ihm die herrlichsten, welche diese oder jene Seite eines Kunstwerkes beleuchten, unter anderem die für die Shakespeare-Forschung hochbedeutende Erklärung des „Hamlet" in „Wilhelm Meister". Aber eine dramaturgische Theorie hat er nie aufgestellt, nie zu einer solchen geschworen wie Lessing. Dem Drama und dem Theater stand er im höchsten Wortsinne naiv gegenüber, dessen Wirkungen erprobend und benützend, nicht aber leitend und begrenzend. Dadurch, daß in ihm die höchste poetisch-künstlerische Kraft lebte, daß er das Höchste und Bedeutendste, was er der Nation zu sagen hatte, auch in dramatische Formen kleidete, daß er die bedeutendsten Charaktere auch auf die Bühne brachte, erhielten seine Dramen ein unsterbliches Leben, aber dadurch, daß ihm das Drama für die höchsten, nur ihm eigentümlichen poetischen Intentionen eine Form war wie eine andere, nicht eine begrenzte, ein Gesetz in sich tragende Form, schloß er die Schule und die Nachahmung aus; er ist auch in seinen Dramen der große Dichter schlechtweg, nicht der Dramaturg κατ' ἐξοχην wie Lessing, nicht der deutsche Dramatiker κατ' ἐξοχην, als welchen wir Schiller kennen lernen werden. Den geistigen Strömungen und den Geschmacksrichtungen seiner Zeit zollt auch er im Drama seinen Tribut. Aber indem er sich



Goethe

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA.

ihrer bemächtigt, färbt er sie ganz eigentümlich, so daß einzelne dieser Strömungen und Richtungen nur mehr in dieser Farbe zu uns herüberleuchten.

Wenn wir Goethes auf unserer deutschen Bühne lebendige Dramen kurz ins Auge fassen, so werden wir freilich auch formgebende Züge des Dramatikers finden, der in gewissen Einzelrichtungen Bahn bricht. Zumeist aber wird uns der allgemein poetische Wert in diesen Werken mächtiger erscheinen, als der specifisch dramatische.

Dramatisch am lebendigsten wirken in der Gegenwart die Jugendwerke Goethes „Götz" und „Clavigo" und der sich in Stil und Charakter denselben am meisten anschließende „Egmont". Und unter diesen wiederum erweist der „Clavigo", dieses von kurzsichtigen Zeitgenossen unterschätzte Werk, in eminent dramatischer Beziehung die stärkste Kraft und das zäheste Bühnenleben. Diese bürgerliche Tragödie wirkt heute noch kraft ihrer dramatischen Form, während von Götz gesagt werden kann, daß er trotz derselben sich siegreich behauptet. Für die gegenwärtige Schätzung des „Götz" ist es ungemein bezeichnend, daß man anfängt die von Goethe selbst hergestellte, mehr bühnenmäßige Form zu verschmähen und auf den ursprünglichen Entwurf zurückzugehen. Wir besitzen bekanntlich drei Texte des „Götz von Berlichingen", die, was die Zeit ihrer Entstehung anlangt, sich folgendermaßen aneinanderreihen: „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisiert," (1771) „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand, ein Schauspiel" (1773) und „Götz von Berlichingen, für die Bühne bearbeitet." (1803) Der Veröffentlichung nach geht die zweite Bearbeitung der ersten, welche dem Kenner — ähnlich einem Gipsabguß, an welchem noch die Nähte sichtbar sind — die wertvollste ist, voran. Die Texte I und II sind einander im wesentlichen ziemlich verwandt, während die Bühnenbearbeitung, jener späteren Zeit angehörend, in der Goethe, mit Schiller vereinigt, ein Nationaltheater in Weimar gründen wollte, sehr tief eingreifende Veränderungen aufweist.

Die dritte Bearbeitung ist auffallend blässer, ärmer und hin und wieder mit einem unechten Zusatz des Raffinements versehen. Es ist ein sehr merkwürdiges Kennzeichen des Genies, daß es, voll Lust am Hervorbringen, vor seinen eigenen Hervorbringungen keinen übertriebenen Respekt hat, sich nicht mit Unsterblichkeitsgedanken plagt und in der Kraftfülle schwelgend, mit den fertigen Produkten der Kraft so leicht wie möglich umspringt. Diese Naivetät des Genies nähert sich der Gleichgiltigkeit der Natur, welche, wohin immer ein Keim verstreut wird, ein blühendes Leben hervorruft, ganz unbekümmert darum, ob es gedeiht, oder unter ungünstigen Bedingungen dahinwelkt. Die Natur weiß nichts von dem Werte, den ein Kunstgärtner ihren Erzeugnissen beilegt, das Genie hat nicht den geringsten Anteil an der Pietät, mit der Mit- und Nachwelt an dessen Werken hängt. Goethe billigte die abschwächende Bühnenbearbeitung des „Egmont" durch Schiller und richtete seinen „Götz von Berlichingen" für die Bühne in einer Art und Weise ein, welche die Nachwelt auffordert, den großen Dichter Goethe vor dem rücksichtslosen Bearbeiter Goethe in Schutz zu nehmen.

In seiner Ursprünglichkeit, wie er im jugendlichen Sturm der Vollkraft empfangen und erzeugt wurde, erscheint heute noch der Götz am stärksten und am gewaltigsten. Je mehr der Kunstgeschmack unserer Tage sich vom Konventionellen abwendet und den Sinn für das Charakteristische schärft, desto imposanter erscheint uns das Genie, oder um mit Kant zu sprechen, die mustergiltige Originalität des Talentes, die sich in der epochalen Dichtung des jungen Goethe offenbart. So ängstlich die künstlerische Arbeit heute dem Volkstümlichen und dem National-Bedingten nachgeht, bleibt der Götz, der zum ersten Male auf dramatischem Gebiete gegen Verkünstelung und Unwahrheit anstürmte, das Muster der Vollkraft, der frischen Derbheit, der konkreten und gedrungen kräftigen Sprache, in der der Geist sich gesund baden kann. Wir vermissen freilich die dramatische Architektur und nach den Abstraktionen, die wir von den Dichtungs-

arten gemacht haben, glauben wir eine Vermengung der Stilarten zu finden. Dennoch mutet uns aus dem Ganzen eine Einheitlichkeit an, welche eben die formgebende Macht des Genies ankündigt. Wenn kühner Größe gegenüber gewagte Superlative erlaubt sind, so möchten wir den Götz bezeichnen als das epischeste unserer Dramen und als dramatischeste unserer Epen. Teilweise wenigstens, so weit uns Einblick in die Werkstatt des Genies gestattet ist, erklärt uns die Entstehungsart der Dichtung das Nebeneinander von Vorzügen, die einander auszuschließen scheinen. Goethe berichtet uns selbst von der Begeisterung, mit der ihn Götzens Selbstbiographie erfüllte, und diese Begeisterung galt zugleich dem Manne und der Zeit, in der der letzte Ritter ersterben sollte. Beide sollten in der Dichtung aufleben, und um beiden gerecht zu werden, nicht um ohne Wahl historisches Material anzuhäufen, prägt sich alle und jede Begebenheit in das Gedicht ein. Soweit diese beschwingte Gestaltungskraft sich der Charaktere bemächtigte, begründete sie hohe, ja die höchsten dramatischen Vorzüge. In der Charakteristik war der Götz ein dramatisches Meisterwerk. Der mit der höchsten Anschaulichkeit und mit der größten Konzentrierungskraft durchgearbeitete Parallelismus zwischen Götz und Weißlingen, Georg und Franz, Adelheid und Marie, dem Bischof und dem Kaiser kann nur mit den unsterblichen Vorbildern des Charakterdramas, die wir in Shakespeares Werken verehren, verglichen werden. In der sogenannten Handlung dagegen gab sich der junge Goethe vollends dem Reize der epischen Arbeit hin, das ganze, volle und bunte Gepräge der Zeit — Rittertum und Mönchstum, Vasallenstreit und Bauernkrieg, höfische Sitte und ländliche Einfalt, kokette Klostergelehrsamkeit und reckenhaften Trotz — im breiten Strome der Dichtung zu spiegeln. Daß diese künstlerische Freude am Leben des Mittelalters nichts gemein hat mit einer Vorkämpferschaft des Feudalismus, müßte man nicht erst anmerken, wenn nicht der größte und freieste unserer Dichtercharaktere jederzeit von der Beschränktheit des tendenziösen Vorurteils umlauert

worden wäre. Eine reaktionäre Richtung der politischen und rechtlichen Anschauung, eine Verherrlichung des noch so vornehm geübten Faustrechtes lag wohl niemandem ferner, als dem jugendlichen Verfasser des Götz, der als Doktorand der Rechte in seinen Thesen für die Abschaffung der Todesstrafe plaidierte. Nicht die Zustände sind es, die der Dichter als nachahmenswert verherrlichte, sondern die in sich einigen, ungebrochenen Naturen innerhalb dieser Zustände, die Übereinstimmung der Menschen mit den Zuständen, welche wir allerdings zu jeder Zeit anstreben müssen, zu allermeist in einer Zeit der individuellen Zerklüftung, die fast noch schlimmer ist als die nationale. Diese zuversichtliche Einheit und energische Spannkraft der Charaktere, die sich gerade in verworrener Zeit bethätigt, giebt dem Bilde einer wilden, im Kulturkampfe begriffenen Zeit einen erfrischenden und erquickenden Zug. Nach dieser Seite hin ist der Götz das nationalste Werk, das wir besitzen, und die Dichtung sollte bei jedem festlichen Anlaß der Deutschen wiederkehren, anstatt jener seichten Allegorien und Festspiele, die mit dem deutschen Namen einen dürftigen Luxus treiben. Die nationale Idee war in dem jungen Goethe lebendig, wie die des höchsten und reinsten Menschentums in dem Dichter des Faust. Name war ihm auch hier „Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsglut", „der Begriff ihm alles", und dieser war in ihm gegenwärtig in der ganzen Fülle und Mannigfaltigkeit der Gestaltungsmerkmale.

Ganz unvergleichlich engere Kreise sind dem „Clavigo", dem zweiten dramatischen Jugendwerke Goethes gezogen. Ja dieses lange verkannte Werk stellt sich in einen merkwürdigen Gegensatz nicht nur zu Götz, sondern fast zur ganzen dramatischen Wirksamkeit Goethes. Es ist von der größten Knappheit, Ökonomie und dramatischen Geschlossenheit. Vielleicht hängt dies mit der Entstehung zusammen, deren Raschheit den Geist des Dichters auf das dramatisch Notwendige beschränkte.

Im Jahre 1774 veröffentlichte Beaumarchais seine Memoiren, die bis an die jüngsten Erlebnisse heranreichten und durch

die dramatische Verve der Darstellung großartiges Aufsehen erregten, und noch in demselben Jahre, lange Zeit, bevor die „Suite des Mémoires“ (1778) erschienen war, agierten Beaumarchais und Clavigo bereits als Helden des deutschen Dramas und der letztere genoß das seltsame Vergnügen, seinen hundertfachen Tod auf den weltbedeutenden Brettern zu überleben. Nach authentischen Mitteilungen ließ sich Clavijo y Fayardo, der an der Liebesaffaire mit Marie Louise Caron, der Schwester Beaumarchais', keineswegs zugrunde ging, sondern sich als fleißiger Gelehrter in sein Archiv vergrub und, ähnlich Goethe selbst, seine Empfindungen in „sachdenklichen“ Studien (Bearbeitung von Buffon) abkühlte, mit vergnügtem Lächeln die Geschichte seiner dramatischen Aburteilung in den Theatern des Nordens von deutschen Reisenden erzählen. Daß Goethe es wagte, einen so heiklen Stoff aus der unmittelbarsten Gegenwart herauszugreifen, ist mannigfach charakteristisch für seine Zeit, wie für die erste Periode seines Wirkens. Abgesehen davon, daß die räumliche Entfernung damals eine Perspektive schuf, von der wir uns in der Zeit der Eisenbahnen und Telegraphen kaum mehr eine Vorstellung machen können, kommt die vornehme Ungeniertheit in Betracht, mit der in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts fast jeder Schriftkundige sein Empfindungsleben an den Tag legte und mit den delikatesten Erlebnissen Toilette machte. Bedeutsamer als all dies scheint uns indes der Umstand, daß der junge Goethe eben in jenen Tagen auch auf kritischem Gebiete in einer Frankfurter Zeitschrift eine heftige, sehr denkwürdige Fehde gegen alles gesatzte Recht der Ästhetik führte. Wie er den ästhetischen Zöpfen durch die erstaunlich rasche Vollendung seines in drei Wochen entstandenen „Clavigo“ zeigen wollte, daß ein poetischer Embryo nicht erst der horazischen neun Jahre zu seiner Entwicklung bedarf, so drängte es ihn offenbar, durch eine kühne That auch das Vorurteil gegen geschichtliche Stoffe der Gegenwart zu vernichten. Wie wäre auch das eine besser, eklatanter zu beweisen gewesen, als durch das andere?

Der Stoff des „Clavigo“ ist indes kein historischer, sondern nur ein der Wirklichkeit entnommener, für dessen übersichtliche Betrachtung sich der geschichtliche Standpunkt erst mühsam erklimmen ließe, und unter den Händen Goethes verwandelte er sich vollständig in das Material eines bürgerlichen Trauerspieles, an dem Erinnerungen aus dem eigenen Leben und innerlicher Gegensatz der Empfindungen und Anschauungen weit intensiveren Anteil hatten als Beaumarchais' Memoiren. So aufgefaßt stellt sich der „Clavigo“ als die Veredlung und Vertiefung einer damals modernen Dichtungsart dar, deren klassische Bedeutung noch viel zu wenig gewürdigt worden. Zum ersten Male erscheint hier wie bei Shakespeare jener ethische Standpunkt der Tragödie gewonnen, für den die dürftigen Paragraphen der hausbackenen Moral, nach denen vorher im bürgerlichen Trauerspiel der Thatbestand aufgenommen, der Delinquent verhört und gerichtet wurde, nicht mehr maßgebend sind. Schuld und Urteil ergeben sich aus den selbsteigenen Gesetzen der Individualität, in deren Überschreitung die Wurzel des tragischen Konflikts, der Verblendung und des Unterganges zu suchen ist.

So erklärt es sich, daß Clavigo, der rücksichtslosen Ehrgeiz mit weicher Empfindung vereinigen möchte, zugrunde gehen und Marie, die mit ihrer Leidenschaft aus der philiströs sentimentalen Sphäre hinausstrebt, mit sich ins Verderben ziehen muß, während Carlos eben so gut wie Beaumarchais, beide grundverschiedene, aber beide feste, abgeschlossene, in sich einige Charaktere, unversehrt aus der Katastrophe hervorgehen.

Vor hundert Jahren erfaßte selbst ein Mann von der scharfen Urteilskraft Merks nicht das Geniale der Goetheschen Produktion; man sah nur die Verwandtschaft mit dem zeitgenössischen Familiendrama, nicht aber auf den Grund der Verschiedenheit. Und doch hätte man schon durch eine theatralische Äußerlichkeit auf den tieferen Unterschied aufmerksam werden können. Der „Clavigo“ war das erste deutsche Intriguenstück ohne den hergebrachten Intriguanten, und dieser anscheinend äußer-

liche Umstand korrespondierte mit der originellen, vertieften Auffassung des Psychologischen. Böse Thaten ohne einen Bösewicht — das war eben das Ei des Kolumbus, der geniale, aller Schablone spottende Blick für die Mischung von guten und bösen Motiven, aus der in der That Charaktere und Schicksale hervorgehen. Von der vollkommen dramatischen Abrundung des „Clavigo" ist vielleicht nur noch ein dramatisches Werk von Goethe eines der bescheidensten im Umfange, das kleine Dramolet: „Die Geschwister". Vor der vielsagenden Einfachheit dieser kleinen Dichtung, in der jedes Wort einen zarten Nerv der seelischen Empfindung berührt, steht die Geschwätzigkeit des modernen Theatereffektes in ohnmächtiger Beschämung da. Jedes Wort ist hier eine Illustration zu dem Goetheschen Satze: Wie interessant wären alle Menschen, wenn sie wahr zu sein verstünden! Hier ist innere Natur in jedem Laute. Wie in der schlicht bürgerlichen Sphäre, in der sich unter einem gewissen Drucke die Charaktere nur bis zu Andeutungen entwickeln, bewußte Gefühlsschwelgerei, die Fülle des Gefühls im Unbewußten und die philiströse Erstarrung des Gefühls, die ethische Armut der honetten Klugheit eng aneinander geraten und in lebhafter Wechselwirkung Verwirrung, Entsagung und Beglückung erzeugen, das ist uns kaum in irgend einem zweiten scenischen Bilde gedrängter, gesteigerter und von einem stärkeren Anhauch poetischer Wahrheit erfüllt, vor die Augen gerückt worden.

Die große, reiche Welt, in die uns Goethes Trauerspiel „Egmont" (vollendet 1787) einführt, ist wiederum nicht so sehr im Sinne der dramatischen Kunstform beherrscht, wie der „Clavigo". Selbst im Kern ist die Geschichte des niederländischen Helden weniger tragisch als die des schwachherzigen Gefühlschwelgers Clavigo. Der Fehl des „Egmont", seine Schuld, ist zu leicht, um im tragischen Sinne ein Verhältnis zu seinem Untergange zu begründen. Im Grunde ist es nur die Leichtgläubigkeit, an der er scheitert, in seiner Brust fehlt der Dämon, der im Kampfe mit dem göttlichen Teile des Menschen das tragische Geschick hervor-

ruft. In dieſem Betracht werden wir Schillers „Fiesko“, der am eheſten zu „Egmont“ in Parallele gebracht werden kann, viel tragiſcher finden. Auch in der dramatiſchen Konzentrierung iſt „Egmont“ nicht als das Meiſterſtück Goethes zu bezeichnen. Dennoch wird dieſe Tragödie nicht von der Bühne verſchwinden, ehe nicht vielleicht eine ungeheuere Sprachumwälzung uns ſtumpf gegen ihre unverwelklichen Schönheiten gemacht hat. Läßt ſich auch nirgends ſo recht der dramaturgiſche Maßſtab an ſie anlegen, ſo bietet ſie uns doch einen ſolchen Reichtum von naiv ſchönen Empfindungen, von menſchlich wahren ergreifenden Scenen, von meiſterhaft objektivierten Charakteren, und zugleich eine ſo tiefſinnig treffende Auffaſſung des Volks- und Staatslebens, daß die Bühne niemals auf dieſe Fülle poetiſcher und bedeutender Eindrücke wird Verzicht leiſten wollen. Iſt „Egmont“ nicht eigentlich ein dramatiſch-tragiſcher Held, ſo iſt er doch der ſympathiſcheſte in der Heldengalerie der deutſchen Bühne und dies darum, weil alle Vorzüge dieſes Mannes tief im Volkstümlichen und im Menſchlichen wurzeln, weil dieſer Held kein apartes Leben für ſich verlangt, ſondern ſich als ein trefflicher Schwimmer im Strome der gemeinen Leiden und Freuden bewähren will. Er will ein Trefflicher ſein unter ſeines gleichen und das iſt's, was ihn vor ſo vielen vortrefflich macht. Wie er, ſo ganz Menſch, zu leben und zu ſterben weiß, tritt er uns unendlich nahe in ſeiner ſchlichten Größe, löſt ſich alle Bewunderung — vielleicht zu ſehr für den irgend eine unbeugſame Charakterhärte vorausſetzenden tragiſchen Eindruck — in Liebe auf.

Auch die um Egmont gruppierten Charaktere ziehen uns mit der Urkraft des Natürlichen an; nichts an dieſen Geſtalten iſt geradlinig, weil gedacht, alles in Fluß und Bewegung, weil lebendig empfunden. Egmont ſelbſt, der Mann der edlen und freien Weltfreudigkeit, der liebenswürdigſte Held und doch kein traditioneller Heros, Klärchen, das Muſter weiblicher Tugenden und doch keine „Tugend“, Oranien, neben Egmont der größere Staatsmann und kleinere Menſch, Alba, keine gemeine Natur

und doch ein Apostel der Gemeinheit, die verkörperte Reaktion, in ihrem starren Gerechtigkeitsdünkel und in ihrer scheinheiligen Tyrannensophistik mit Seherblick für alle kommenden Zeiten verewigt, Brackenburg, die kleine, weiche, vergebens über sich hinausstrebende Natur, die an dem Gegensatze einer übermächtigen Empfindung und energieloser Schwächlichkeit zugrunde geht, — sie sprechen nicht bloß die Sprache einer Zeit, noch auch die bloß eines Dichters, sondern die eines Empfindungslebens, das nur mit den Menschen selbst ersterben kann.

Diese Sprache im Egmont bezeichnet zugleich die Höhe der deutschen Prosarede in der Poesie. Ganz vorzüglich an den Egmont dachten wir, als wir davon sprachen, daß Goethe uns Gefühle sprechen gelehrt hat. Ein geheimes Gesetz wechselnder Rhythmik pocht in der Prosasprache des Egmont an die Grenze der Musik, des reinen, von der logischen Fessel befreiten Gefühlsausdrucks. Die Worte scheinen in ihrem raschen Vordringen den Flug, in ihrer knappen Bildlichkeit die konkrete Fülle und in ihrem Reichtum zarter Nüancen die Farbe unsers Gemütslebens zu erreichen.

Noch in einem andern Betracht ist „Egmont" eines unserer national wichtigsten und bedeutsamsten Bühnenwerke. Goethes Individualität stellt sich hier in ein bestimmtes Verhältnis zu den großen volkstümlich politischen Forderungen seiner Zeit, für welche die niederländische Erhebung das geschichtliche Vorbild ist. Nicht im Sinne der wechselnden Tagestendenz, aber in dem einer für Jahrhunderte giltigen Auffassung vom Staate und von den bürgerlichen Rechten erscheint dieses Verhältnis hier ausgeprägt. Nachdem der Jüngling Goethe im „Götz" ähnlich wie Schiller in den „Räubern" ein hohes Lied der individuellen Freiheit gedichtet, tritt er in „Egmont", ähnlich wie Schiller in „Wilhelm Tell" für die unantastbaren bürgerlichen Freiheiten des Volkes ein. Aber es waltet doch ein tiefgreifender Unterschied zwischen der Schillerschen und der Goetheschen Auffassung der historischen Entwicklung und der politischen Zeitbedürfnisse. Ganz abgesehen

davon, daß bei Schiller der Freiheitszug ein viel mächtigerer und einseitigerer war und durch alle Perioden seines Schaffens hindurch geht, während Goethes universelle Auffassung von Leben und Staat in der Freiheit nur eine Seite der Entwicklung betrachtet und hochhält, ist der Freiheitsbegriff und ganz insbesondere der der politischen Freiheit bei Goethe und bei Schiller grundverschieden. Wohl scheint unter dem Eindrucke des allgemeinen Sturmes und Dranges, unter dem sowohl die Geschichte „Gottfrieds von Berlichingen", wie Schillers Erstlingswerk „die Räuber" entstanden ist, zunächst von beiden das Recht des Individuums urmächtig in Anspruch genommen zu werden; wohl scheint es, daß ebensowohl die Genueser im „Fiesko" und die Schweizer im „Tell" wie die Niederländer im „Egmont" ihre ererbten Freiheiten und Privilegien kämpfend beschützen, aber in der Art, im Ziele des Kampfes, vor allem in der Tiefe der Rechtsauffassung tritt eine durchgreifende Verschiedenheit zu Tage. Goethe stellt sich überall im „Egmont" auf den Boden der gegebenen Verhältnisse, sein Held schwärmt mehr für die positiven konkreten Freiheiten, als für die Freiheit in abstracto. Er tritt nicht für uneingeschränkte Rechte, sondern wesentlich für Rechte der ungehemmten Entwicklung ein, er stellt sich auf die Seite der historischen Schule. Bei Schiller dagegen, in den Jugendwerken, im „Carlos" und später im „Tell" tritt trotz der nicht zu verkennenden größeren Macht, die der historische Zug allgemach über ihn gewinnt, immer wieder der Mann des Naturrechts hervor, der nicht auf Grundlage von Urkunden und bestehenden Einrichtungen, sondern kraft der ewigen Menschenrechte den Tyrannen fordernd und kämpfend entgegentritt und idealistisch die Ansprüche auf Freiheit aus der erwachten Menschenwürde herleitet. Will man dies in ein bestimmtes politisches Zeitbild kleiden, so schloß sich Schiller inniger der französischen Revolutionsbewegung an — trotzdem er die Schrecken derselben später verwarf, während Goethes Anschauungen im „Egmont" sich dem englischen Reform- und Entwicklungs-Stil annähern. Versucht man den Unterschied

durch wissenschaftliche Analogie zu präzisieren, so sehen wir, wie schon erwähnt, historische Rechtsauffassung und Naturrecht, ja in weiterem Sinne Naturforschung und Philosophie einander gegenübergestellt. So sehen wir zwei große Gegensätze national-politischer Richtungen, die einander von Zeit zu Zeit zu hemmen und zu kreuzen scheinen und schließlich doch gemeinsam die nationale Entwicklung im freiheitlichen Sinne fördern müssen, weil Idee und Entwicklung wohl in der Auffassung des Lebens, aber im Leben selbst nicht von einander zu trennen sind, in den Dramen Goethes und Schillers imposant und mit dauernder Giltigkeit vorgezeichnet, wirksam, lebendig und befruchtend bis in unsere Tage hinein.

Ganz losgelöst von jeder Parallele, erhaben über jeden Maßstab der Kunstform, steht nicht nur im Leben, in der Litteratur und auf der Bühne der Deutschen, sondern im Weltlitteraturleben und auf der Weltbühne die großartigste Dichtung Goethes da: der „Faust". Es wäre vergeblich, die allgemeine Bedeutung des „Faust" an diesem Orte — im Rahmen einer Übersicht über die unter uns lebendigen Dramen — auch nur andeuten zu wollen. Dieses Gedicht, an dem Göthe als Jüngling, Mann und Greis thätig war, stellt sich wie eine besondere Welt der übrigen Litteratur gegenüber. Es steht nicht in der Entwicklung drin, sondern es faßt sie auf eigene Art zusammen, es setzt nicht fort und ist einer Fortsetzung unzugänglich. Auf der Höhe der Bildung seiner Zeit, im Vollgefühl der höchsten dichterischen Kraft und im Mittelpunkte eines inhaltreichen Lebens, dem nichts Menschliches fremd geblieben ist, faßt hier der Genius den ganzen Inhalt des menschlichen Daseins nach dessen geistiger und sinnlicher Seite hin zusammen und führt uns im kühnsten Gedankenfluge wie im unwiderstehlich vordringenden Zuge der Empfindung bis an jene Grenzen hin, „wo der Markstein der Schöpfung steht." Das Bild dafür ist die mittelalterliche Faustsage, deren Kolorit namentlich im ersten Teile festgehalten erscheint und deren Charakter bis zu einem gewissen Grade den Ton, die Form, die Sprache beherrscht. Aber durch dieses Bild hindurch erblicken

wir das großartigste Bild des ganzen menschlichen Lebens. Immer zwar kehrt das sagenhaft bestimmte Grundmotiv wieder, wie eine Melodie, die sich von Zeit zu Zeit aus einem Meere orchestraler Klänge herausarbeitet. Aber das Wesentliche der großartigen Dichtung ist nicht aus dem Motiv geschöpft, sondern in das Motiv eingesenkt. Wir blicken durch die Enge des Mysteriums in eine frei entfaltete Welt hinaus, in der das Reichste, was wir an menschlichen Beziehungen zu erblicken vermögen, das Tiefste, wozu sich die Erkenntnis hindurch arbeiten kann, das Höchste, wozu uns der Überschwang der Empfindung emporträgt, sich bis zu den fernsten Grenzen des verschwimmenden Horizontes vor uns ausbreitet. Faust ist nicht dieser oder jener Mensch, sondern trotz aller Individualisierung, die ihm in einzelnen Lebensverhältnissen, aber nicht in seiner Gänze zu teil wird, der Mensch κατ' ἐξοχην, der Urmensch, begabt mit den höchsten Kräften, Trieben und Fähigkeiten, vorwärts getrieben durch ein unendliches Begehren, geistig und sinnlich die Welt in sich aufzunehmen, im Genusse und in der Erkenntnis bis an das Äußerste vorzudringen. Er verschreibt sich in diesem ungestümen Drange dem Teufel, das heißt, er überläßt sich dem Dämon in der eigenen Brust, der jede menschliche Satzung negiert, jeder Überlieferung spottet und rücksichtslos das Exempel der ganzen Menschheit an sich erproben will. Mit der Macht dieses Dämons ausgerüstet durchstürmt er den ganzen Bereich menschlicher Thätigkeit und Genusses. Im Grunde war Mephisto schon in ihm, als die Summe der weltlichen und heiligen Gelehrsamkeit seiner Zeit, die er in sich aufgenommen, in ihm nur den Schmerz des Nichtwissen-Könnens erzeugt, das wir schier hundert Jahre nach der Faustentstehung in dem „Ignorabimus" eines großen deutschen Gelehrten wiederklingen hören.

Ob die Lösung des urmenschlichen Problems im zweiten Teile des „Faust" auch eine urmenschliche, ewig richtige ist, ob die Befreundung mit der Natur im Sinne großbäuerlichen Schaffens als die menschlich angemessenste Existenz die Befreiung

von Zweifeln und unersättlichen Begierden darbietet, das wagen wir hier nicht zu untersuchen oder gar zu entscheiden. Jedenfalls macht die Lösung einen streng individuellen Eindruck im Gegensatz zur generell-typischen Anlage des großen Gedichtes. Sie gehört gleich den politischen und klassischen Irrfahrten Fausts jenem zweiten Teile des Gedichtes an, in dem der alternde Goethe sein Persönlichstes mit dem allgemein Menschlichen, Universellen, das aus dem ersten Teil hinüberflutet, mannigfach verknüpft hat und von dem es zweifelhaft ist, ob er jemals dauerhaft für das Verständnis der Nation oder gar für die Bühne, so dringend diese einen Abschluß der äußeren Handlung herbeisehnt, wird gewonnen werden können. Auf der Bühne und im Bewußtsein des Volkes lebt der Faust in seinem ersten Teile fort als ein kolossalisches Fragment, das gleichsam dem Lebensfragmente entspricht, als eine ungeheuerlich gestellte Frage, in der jeder Einzelne die Frage seines Lebens wiederfindet. Während jedes Kunstwerk aus dem fragmentarischen Reichtum des Lebens irgend ein spezielles Ganzes herauszugestalten versucht, umspannt der Faust das ganze Leben, seinen ganzen Reichtum und scheint eben deswegen keine Lösung zuzulassen.

Mit magnetischer Gewalt zieht das Faust-Problem alle Lebenskreise, alle wesentlichen Lebensbeziehungen an sich. Sinnlich gestaltet und gedanklich durchleuchtet ziehen die Bilder der großen und kleinen Welt in dieser Dichtung an uns vorbei. In den Kern eingeschlossen ist das herrlichste Liebesgedicht, die Gretchen-Tragödie, der plastisch stärkste Teil des Ganzen, das an unvergleichlichen Naturlauten überreiche Trauerspiel der gemütvollen und geistig beschränkten Naivetät, des weiblich Natürlichen, das in der Hingabe an das männlich Geistige Verzückung, Verzweiflung und Untergang findet. So liegt im Faust eine Überfülle dramatischer Elemente und eine ganze Tragödie ist in die Dichtung hineingewoben. Aber ist das Ganze, das nicht aufhören wird von der Bühne herab zu wirken, ein Drama, kann es ein Drama sein?

Als Hettner in seinen vortrefflichen Untersuchungen über das moderne Drama, die er vor 30 Jahren anstellte, vor dieser Frage stand, glaubte er sie dahin beantworten zu sollen, daß er für den Faust als Tragödie eine besondere Tragik, die höchste in Anspruch nahm, die nur noch wenige Werke der Weltlitteratur mit ihm teilen. Er nennt den Faust par excellence die Tragödie der Idee; „denn," meint er „hier kämpft nicht zufällig eine Leidenschaft gegen eine andere, die ebenso zufällig ist wie diese: das Erwachen der schlummernden Dämonen bedarf nicht erst äußerer und zufälliger Anlässe; die Gegensätze, die hier den tragischen Konflikt bilden, fordern sich durch sich selbst, sie liegen im innersten Wesen der Menschheit und in den Gesetzen ihrer Entwicklung." „Diese Tragödie der Idee," fährt er fort, „ist auch eine Tragödie der Leidenschaft, aber nicht mehr der subjektiven, sondern der substanziellen." Und um seine Ansicht zu unterstützen, zitiert Hettner aus der dramaturgisch bedeutenden Vorrede Hebbels zu dem Trauerspiele „Maria Magdalena" die folgenden Sätze: „Nach Shakespeare hat zuerst Goethe im Faust und in den mit Recht dramatisch genannten „Wahlverwandtschaften" wieder zu einem großen Drama den Grundstein gelegt, und zwar hat er gethan oder vielmehr zu thun angefangen, was allein noch übrig blieb, er hat die Dialektik unmittelbar in die Idee selbst hineingeworfen, er hat den Widerspruch, den Shakespeare nur noch im Ich aufzeigte, in dem Centrum, um das das Ich sich herumbewegt, aufzuzeigen gesucht."

Aber, fragen wir, ist diese Tragödie der Idee, wie Hettner und Hebbel sie definieren, überhaupt ein Drama? Sind wir nicht trotz aller dramaturgischen Widerstreite seit den Tagen des Aristoteles über den einen Punkt einig, daß das Drama mit der Darstellung der Menschen und Handlungen beginnt, und muß das Drama nicht wieder aufhören, wenn diese Darstellung der Menschen, die freilich auch nur unsere verdichteten Gedanken sind, sich wieder in Gedanken auflöst? Und kann eine Menschheitstragödie, wie Hettner selbst den Faust benennt, eine Gattung begründen?

Ist sie nicht einheitlich und einzig wie die Idee im Gegensatze zur Fülle und Verschiedenheit der Erscheinungen, welche das unendliche Gebiet aller Kunst und auch des Dramas eröffnen? Hettner versucht allerdings noch zwei Tragödien in dieses Gebiet der reinen Ideen-Tragödie zu verweisen. Goethes „Torquato Tasso“ und die „Antigone“ des Sophokles sollen gleichfalls Muster dieser rein prinzipiellen Tragik sein. Allein dieses Gleichnis hinkt. Weder im „Tasso“ noch in der „Antigone“ ist, um mit Hebbel zu sprechen, die Dialektik unmittelbar in die Idee hineingeworfen. In beiden Tragödien, so tief ihr prinzipieller Gehalt ist, nimmt die Idee schon die Form des Besonderen an, wenn auch mehr des Typischen als des Individuellen.

Nein! Es läßt sich nicht aus dem Faust eine neue Gattung, eine Tragödie der reinen Idee, die uns eine contradictio in adjecto dünkt, deduzieren. Der Faust ist keine Tragödie, kein Drama, wenn er auch so zu sagen das Schema aller Dramatik und Tragik in sich trägt. Er kann seiner inneren Natur nach kein Drama sein, weil er als großartigste Vertiefung und Durchleuchtung des ganzen Lebensproblems keine Lösung finden kann, sondern Fragment bleiben muß. Er ist kein Drama, eben um seines großartigen Gehaltes willen, der alles lebendige dramatische Element nicht in die Spitze der Individualität, sondern in die des Prinzips auslaufen läßt. Weit eher ist der Faust und die Faustaufführung einem Oratorium zu vergleichen, einer Offenbarung des Höchsten und Tiefsten, die uns zur Andacht stimmt, nicht aber die Anteilnahme an wechselnden menschlichen Geschicken in uns wach ruft. Er ist die weltliche Bibel der Deutschen, eine Denkerschrift und eine Dichtung sondergleichen und schon darum weder berufen, noch geeignet, in der Entwicklung des Dramas Richtung zu geben.

Je näher wir der späteren dramatischen Wirksamkeit Goethes rücken, desto mehr verblaßt das dramatische Leben, während Gedanke und Tiefsinn um so heller hervortreten. Die beiden in der Form der Antike angenäherten Werke, die auf unseren Bühnen

um ihres poetischen Gehaltes willen fortleben, nicht aber wegen ihrer dramatischen Kraft, „Iphigenie auf Tauris“ (voll. 1787) und „Torquato Tasso“, bezeugen dieses Urteil. In Goethes Iphigenie besitzen wir ein Werk, das rein und herrlich wie kein zweites den Geist der humanistischen Bildung, der das achtzehnte Jahrhundert beherrschte, wiederspiegelt. Im ethischen Gehalte: reine und freie Menschlichkeit, welche aus eigener Kraft, ohne rituelle Behelfe, den Sieg über Vorurteil, Verblendung und Leidenschaft davonträgt, in der Form: die praktisch bethätigte Verehrung für das hellenische Schönheitsideal. Im künstlerischen Ausdrucke ist das Meisterwerk fraglos der Antike so weit angenähert, als die deutsche Sprache das griechische Stilgesetz des Einfach-Erhabenen in sich aufzunehmen vermag; im geistigen Inhalte dagegen ist die Dichtung so wenig griechisch, daß sie sowohl im Charakter der Heldin, der durch einen Zug christlicher Milde die Gegensätze ausgleicht, wie in der aus freiem sittlichen Entschlusse hervorwachsenden Lösung der Konflikte der Lebensauffassung echter Hellenen unverständlich bleiben müßte. Durch die Vergleichung mit den Meisterwerken der alten Tragiker hat man den Standpunkt für die Würdigung der Iphigenie in unglücklicher Weise verrückt. Goethes unvergleichliches Gedicht, das schon durch die Bezeichnung: „ein Schauspiel“ dem Bereiche ähnlicher Parallelen entzogen ist, verlegt den Schwerpunkt der Charakter-Bethätigung nicht in den Konflikt selbst, sondern in die rasche, zuversichtliche und sichere Lösung der Konflikte: es ist darum im wesentlichen untragisch und dem Euripides, den Aristoteles den tragischesten aller Dichter nennt, in keinem Grundzuge verwandt. In dem Siege der milden, versöhnenden Weiblichkeit über List und Gewalt der kampfeslustigen Männer enthält das Gedicht einen christlich-romantischen Grundgedanken, zu dem man in der gesamten hellenischen Dramenlitteratur vergebens einen Anklang sucht. Das Evangelium der Menschenliebe, das, vertreten durch die Griechin Iphigenia, mit sanfter Macht den starken, energischen Arm des rohen Tauriers bezwingt, war keineswegs die Waffe, mit der der Hellene gegen

den Barbaren ankämpfte. Vielmehr ist Thoas in seiner Neigung, energisch zu lieben und zu hassen, weit eher griechisch zu nennen, als Iphigenia selbst. Die Gewissenhaftigkeit, mit der die Heldin die Pflichten den Dankbarkeit gegen jene der Schwesterliebe abwägt, die Vermittlung und Erlösung, die sie durch einen beredten Appell an reine, erhabene Menschlichkeit erreicht, hat mit dem einfachen Wollen der Antike nichts gemein. Das sind Empfindungszweige vom Stamme des deutschen Gemütslebens. Der Antike nachgebildet ist hier wesentlich nur die Form des Gedankenausdrucks und der Gedankenfolge, die schöne Einfalt und Einfachheit des Tones, die mit Tiefsinn gepaarte Durchsichtigkeit des Wortes, in der Goethe — bei aller Verehrung für die leuchtende Trias der griechischen Tragiker sei's gesagt — seine Meister übertroffen hat.

Eigentümlich im Stil, eigentümlich im Gedanken, ist es die Iphigenie auch in der Dichtungsart, die keineswegs als eine rein dramatische aufgefaßt werden kann. Wir kämen in Widerspruch mit der ganzen dramaturgischen Erkenntnis, die wir aus der Antike und aus Shakespeare gewonnen zu haben glauben, wenn wir aus der Iphigenie das Gesetz des Dramas ableiten wollten. Denn die Affekte spielen hier selbst in der Entwicklung nicht die Rolle des Beherrschenden, sondern die des Beherrschten, der Geist ist hier überall der Gebieter der Leidenschaft, wir sehen im Gemüte der Heldin immer wieder die Sammlung und die innere Beruhigung eben da eintreten, wo nach dramatischen Gesetzen die Entfesselung der Affekte und der Bruch des Einheitsbewußtseins sich ergeben müßte, und wir erkennen endlich, daß wir ein wunderherrliches Hohelied der geläuterten in sich einigen Menschlichkeit, nicht aber ein Drama, nicht das Gedicht des lebendigen und leidenschaftlichen Konfliktes vor uns haben.

Nicht ganz das Gleiche gilt von der Tragödie „Torquato Tasso", (voll. 1788) die wegen der Verwandtschaft des Stils und des Tons nur zu oft und zu unvorsichtig als durchaus kongenial mit der „Iphigenia" bezeichnet wird. Thatsache ist, daß die dramatisierte

Geschichte des unglücklichen Dichters, dessen idealistische Weltauffassung an den realen Lebensbedingungen scheitert, keine volle Wirkung von der Bühne herab erzielt, weil sie mehr an den nachdenklichen Geist, als an die Phantasie appelliert, mehr zu bedeutsamen Reflexionen anregt, als Affekte mitempfinden läßt. Sollen wir darum nun gleich den Worten des liebenswürdigen Plauderers Lewes beistimmen, des vielüberschätzten englischen Goethe-Biographen, der den „Tasso“ mit den Worten abthut: „Eine Reihe schöner Verse, kein Drama“? Ich denke: nein. Wie sehr würden wir verarmen, wenn wir alle Schätze ablehnen wollten, die uns nicht just auf der flachen Hand dargeboten werden. Fast fürchte ich, die edlere Hälfte unsers größten Dichters ginge uns dadurch verloren. Im „Tasso“ sind alle Elemente der Tragödie enthalten: Charakter und Handlung, Gemische von Schuld und Unschuld, Konflikt, Peripetie und Katastrophe — ja sogar über die Erfordernisse einer reinen Tragödie hinaus eine Intrigue von nicht geringem Stoffreiz. Nur werden freilich alle Motive eine Oktave höher gespielt, als wir sie sonst zu vernehmen gewohnt sind. Der Stoff geht nämlich durch eine zweifache Verfeinerung hindurch, welche in der Höhe einer ästhetisch-harmonischen Bildung als eine einheitliche aufgefaßt erscheint. Wir werden sozial in eine Welt emporgehoben, in der eine edle Form die Worte und Handlungen derart beherrscht, daß deren geringste Verletzung als schweres Vergehen empfunden wird und die ästhetische Vergehung mit der sittlichen zusammenzufallen scheint. Wir werden geistig und gemütlich in eine Sphäre versetzt, in der die Empfindung auf den leisesten Reiz reagiert und das Einverständnis hochgestimmter Naturen aus der Andeutung den Gedanken, aus dem Gedanken die Energie der Willensrichtung heraushört. Diese unvergleichliche Verfeinerung zu wahren und innerhalb derselben den Körper der Tragödie hervortreten zu lassen, das ist das schwierige Problem einer „Tasso“-Aufführung, das schwer gelöst werden kann und vielleicht noch nie gelöst worden ist. Dennoch ist der „Tasso“ noch weit mehr Drama, als

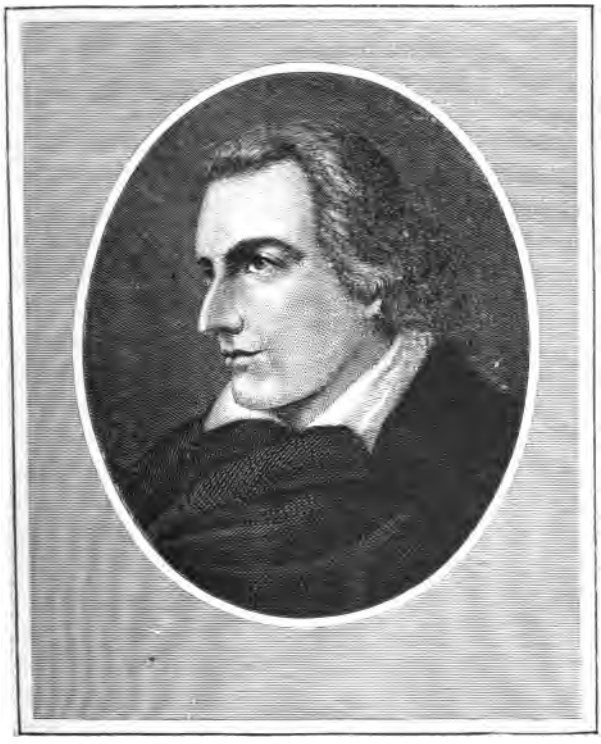
die „Iphigenia“. Das Wort tritt in ſeiner ſenſitiven Welt an die Stelle der That, die kühne Gebärde wird zum Verbrechen und die Verbannung aus der durchgeiſtigten Sphäre, die Verweiſung in ein rauheres und plumperes Leben gilt gleich dem Untergang. Der „Taſſo“ iſt eine Tragödie, aber eine eſoteriſche, für eine kleine Gemeinde gedacht, empfunden und geſchrieben.

Wenn unſere Überſicht von den Goetheſchen Dramen und Geſtalten zu den **Schiller**ſchen übergeht, ſo fühlen wir ſofort den wärmſten Lebenshauch der Bühne uns entgegenwehen. Wir nannten Friedrich Schiller (1759—1805) ſchon einmal in dieſen Blättern den deutſchen Dramatiker par excellence, und wir dachten dabei ebenſo ſehr an ſeine Richtung gebende Kraft, die lebendige Bühne zu beherrſchen, wie an die noch lange nicht welke Popularität ſeiner Dramen im deutſchen Volke. Dieſe Popularität übertrifft entſchieden die der dramatiſchen Dichtungen von Goethe. Die „Räuber“, „Carlos“, „Maria Stuart“, „die Jungfrau“ und „Tell“ ſind tiefer in alle Schichten des Volkes eingedrungen als „Götz“, „Egmont“, „Iphigenia“ und „Taſſo“. Nur der „Fauſt“, der freilich mehr als Gedicht überhaupt, denn als Drama insbeſondere im Gedächtnis und in der Vorſtellung der Nation Wurzel geſchlagen, nimmt auch hier eine Ausnahmsſtellung ein. Indem wir die Thatſache konſtatieren, fühlen wir uns auch verſucht, der Thatſache auf den Grund zu blicken.

Seit jeher hat die Nation an der Vergleichung der beiden Dichterheroen ein intenſives Intereſſe genommen. Von langen, immer wiederkehrenden Diskuſſionen über dieſen Gegenſtand iſt für den Alltagsgebrauch ein Bodenſatz zurückgeblieben, den wir nicht ſehr nahrhaft oder ſchmackhaft finden können. Wir meinen die geflügelten Worte: „Goethe iſt Realiſt; Schiller iſt Idealiſt,“ und das andere vielcitierte Diktum: „Goethe ſtellt die Menſchen dar, wie ſie ſind; Schiller, wie ſie ſein ſollen.“ Dieſe Ausſprüche ſind denn doch zu allgemein, um auf die reiche individuelle Entfaltung der beiden Dichterheroen zutreffen zu können. Sie treffen in der That auch nicht zu. Wenn die Idealität

einer Gestalt in der Vorbildlichkeit für das Gute und Schöne liegt — welche Gestalt könnte man idealistischer nennen, als etwa die „Iphigenie“ und die „Prinzessin Este“ in „Tasso“? Beide werden in dieser Richtung von der „Isabella“ in der „Braut von Messina“ oder von der „Jungfrau von Orleans“ keineswegs übertroffen. Menschen wie sie sind und Menschen, wie sie sein sollen, finden wir ebenso bei Goethe wie bei Schiller; selbst in den späteren Gestalten Schillers, an denen in der That eine gleichmäßig lyrisch-rhetorische Schönheit des Ausdrucks die Charaktere oder doch deren Schärfen mehr und mehr verhüllt, sind diese letzteren nichts destoweniger vorhanden. „Maria Stuart“, „Wallenstein“, „Tell“ sind nichts weniger als moralische Mustercharaktere, noch wollen und sollen sie es sein.

Wir glauben daher unser Urteil mehr auf die Besonderheit schärfen zu müssen, wenn wir, soweit uns dies überhaupt erreichbar ist, an die Wurzeln dieser beiden großen Individualitäten zu tasten versuchen. Schon gelegentlich der Egmont-Besprechung haben wir an die Parallele gerührt, die wir hier zu erweitern versuchen. Goethe und Schiller stehen vermöge ihrer Naturanlage den Dingen, der Welt, dem Leben, dem Dichtungsstoffe mit verschiedenartigen Empfindungen, Ansprüchen und Neigungen gegenüber. Bei Goethe wird von Jugend an jeder Eindruck zur inneren Anschauung, bei Schiller zur Reflexion. Schiller geht von vorne herein von der Idee aus und legt deren Maßstab an die Entwicklung, Goethe beobachtet und reproduciert in sich vor allem liebevoll die natürliche Entwicklung, deren Maßstab er an die Idee anlegt. Goethe sieht die Dinge mit ruhigem Künstlerbehagen, Schiller mit lebhaftem moralischen Anteile. Goethe nähert sich mit unsäglicher Wärme überall dem Menschlich-Natürlichen an den Charakteren und Geschehnissen, Schillers Feuergeist tritt mit großen aprioristischen Reform- und Tendenz-Gedanken an das Bestehende heran. So ist Goethe naiv national, Schiller bewußt national, jener sieht das Nationale menschlich bedingt, dieser das Menschliche national bedingt. Für Schiller



LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA.

ist die Freiheit ein Postulat, für Goethe ein Entwicklungsmoment. Man könnte den einen den Dichter der Freiheit, den andern den Dichter der Notwendigkeit nennen.

Schiller giebt sich mit Begeisterung an die Welt hin, Goethe will die Welt an sich heranziehen. Goethe sagt uns selbst, daß er in seinen Dichtungen individuelle Bedürfnisse befriedigt. Unabläßig war es ihm darum zu thun, sein Ich zu erweitern und sich auszusprechen: er will wachsen; Schiller dagegen will seine Ideen und die der Zeitgenossen ins Leben übertragen, er will nicht bloß sich aussprechen, er will der Nation etwas sagen, er ist propagandistisch, er will wirken. Goethe beschäftigt sich auf der Höhe seines Gedankenlebens mit Entdeckungen auf dem Gebiete der Naturforschung, Schiller mit Kantischen Postulaten.

Diese Grundverschiedenheit der Anlagen und Neigungen dringt in Kern und Form der Dichtungen hinein und bestimmt die Wahl der Kunstmittel, die sich trotz der späteren Einigung der beiden Heroen über die höchsten ästhetischen Prinzipien, die sie gemeinsam gegenüber der Nüchternheit und Seichtheit verteidigen, in der dramatischen Wirksamkeit beider scharf von einander abheben. Goethe, dem es ein Bedürfnis ist, die Welt in sich zu reproducieren, kümmert sich wenig oder nur obenhin um die Anforderungen der Bühne oder um die Bühnenwirkung; das Theater muß sich ihm nähern, so gut es kann. Schiller, der auf die Welt einwirken will, rechnet mit den Forderungen der Bühne und der Bühnenwirkung, er denkt scenisch und nähert sich dem Theater, so weit er nur vermag, er wird Meister der dramatischen Komposition. In der Sprache sucht und findet Goethe den unmittelbarsten Ausdruck des Gefühls, denn dies verursacht ihm die so erwünschte Entladung des Inneren, die so wohlthuende Lösung und Objektivierung der Empfindung. Schiller aber denkt darüber hinaus an seine Hörer, er will Gesinnungen erwecken, er will überreden und überzeugen, er führt die prachtvolle, hinreißende Rhetorik in die Sprache ein, welche nicht die tiefsten, nicht die nachhaltigsten, aber die stärksten Wirkungen von

der Bühne herab erzielt. Andererseits freilich haftet naturgemäß die Sprache bei Goethe an den Gefühlen und Gestalten, wie der Teint, den man von dem Körper nicht loslösen kann, während Schillers prachtvolle Rhetorik wunderbaren Gewändern gleicht, die von den Gestalten abgelöst werden können, und die zur Nachbildung herausforderten.

Goethe endlich sieht in dem Menschen Natur von innen, er betrachtet ihn von der Seite der Entwicklung, des ewigen Entstehens und Vergehens, er ist naturgemäß für alle Zeit; Schiller sieht in den Menschen die Träger der Ideen, die ihn und seine Zeit bewegen, er hängt inniger mit seiner Zeit zusammen und darf, da er die durch Jahrhunderte wirkenden Ideen, nicht aber den flüchtigen Tagesinhalt ausspricht, das Wort verkünden: „Wer den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten."

Aus all diesen Momenten heraus erklärt es sich von selbst, daß Schiller am mächtigsten von der Bühne herab wirkt und bis in unsere Zeit eine nicht unbestrittene, aber fortdauernde Herrschaft im lebendigen Theater übt. Er hat eben Alle vor Augen, Goethe jeden Einzelnen, der ihm entgegen reifen muß.

Wenn wir nun der Betrachtung der einzelnen Schillerschen Dramen, wie sie in der Gegenwart auf uns wirken, näher treten, so empfinden wir recht lebhaft die Wahrheit, daß mit der Veränderung der Geister nicht nur das Werdende, sondern auch das Gewordene, das sich im scheinbar unveränderlichen Besitze der Geister befindet, einen wesentlich neuen Charakter erhält. Dies gilt von einzelnen Werken wie von ganzen Richtungen, von Individuen wie von Generationen. Im Mittelalter ward die römische Dichtung ungleich höher geschätzt und eingehender gewürdigt als die griechische, während uns heute die erstere nur als eine blasse Kopie der originalkräftigen, Inhalt und Form gebenden hellenischen erscheint. Als man sich intensiver mit den Tragikern der Griechen zu beschäftigen begann, war man geneigt, den Euripides, dessen Dichtungen der Empfindungsweise der

Modernen am nächsten stehen, als die Blüte der Entwicklung zu bezeichnen. Heute hat sich die Reihenfolge in der kritisch-ästhetischen Würdigung umgekehrt, und Aeschylos und Sophokles gelten als die Muster des hellenischen Stils, der im Euripides bereits zu entarten beginnt. Keine Frage, daß auch unser Verhältnis zu den deutschen Klassikern in ein neues Stadium der historischen Entwicklung eintritt. Wie der einzelne, der von Jugend auf dazu angehalten wurde, klassische Verse herzuleiern, sich allmählich von der oberflächlichen, rhythmisch äußerlichen Wirkung emancipiert, um die Dichtung mit reifem Geiste und einer frischen Empfänglichkeit ganz anderer Art neu in sich aufzunehmen, so emancipiert sich die Gesamtheit der Nation von einem gewissen Linearsystem, in das man den klassisch-litterarischen Besitz der Deutschen für das Bedürfnis der Zeit gebracht hat. An Schillers Jugendwerken wird dieser Umschwung besonders deutlich; namentlich die beiden ersten, „die Räuber" (voll. 1780) und „der Fiesco", wirken heute wie verjüngt von der Bühne herab und übertreffen in dieser unmittelbaren Wirkung selbst die späteren Meisterkompositionen des Dichters. Nach einer Richtung hin haben wir den Grund dieser Erscheinung bereits angedeutet. Schiller steht in den Jugendwerken der inneren Technik des Charakterdramas näher, der unsere Zeit mit besonderer Empfänglichkeit entgegen kommt. Allein es kommt noch ein anderes gewichtiges Moment hinzu, der aus der Zeit heraus empfundene ideelle Gehalt, der durch die Entwicklung eines Jahrhunderts, das zwischen uns und der Entstehung dieser Dramen liegt, noch lange nicht überwunden, nicht belang- und bedeutungslos geworden ist. Wenn die Richtung des Charakterdramas bei Schiller vom Anbeginn an nicht so rein gewahrt erscheint wie in den Jugendwerken Goethes, wenn schon in diesen ersten Produktionen sich vielfach im tönenden Wort der Rhetoriker ankündigt, der mit dem Charakteristiker im Kampfe liegt, wenn wir beispielsweise in den „Räubern" neben der eines Shakespeare würdigen genialen Charakterskizze eines „Spiegelberg" die mehr schatten- und nebel-

hafte Gestalt eines „Karl Moor“ erblicken oder in „Kabale und Liebe“ neben dem Kernmenschen „Miller“ eine wandelnde Romanphantasie, die sich „Luise“ nennt — so ist's die eben erwähnte großartige Aktualität — eine Aktualität im Sinne großer, für Jahrhunderte ausreichender Fragen, welche die künstlerisch und charakteristisch bedeutenden Teile dieser Stücke in unsere Tage herüberrettet.

Der stolze Freiheitsdrang des Dichters hat in den drei ersten Tragödien den Kreislauf des Individuellen, Politischen und Sozialen beschrieben. Der Gang des Genies ist eben oft der individualisierte Gang der Völkergeschichte, zugleich ein abgekürzter und rascherer Gang, der das Staunen derjenigen herausfordert, die sich einst auf derselben Strecke bewegen. Auf dem Wege, auf dem Schiller von den „Räubern“ zu „Fiesco“ und von diesem zu „Kabale und Liebe“ vorwärts schritt, hat sich die Entwicklung unserer neuesten Geschichte bewegt. Dem ungestümen und ungemessenen individuellen Freiheitsdrange folgen die in ein mehr abgegrenztes Bette geleiteten politischen Fragen und Kämpfe, und wenn diese erledigt sind — man blicke nach Deutschland — erheben die sozialen ihr Haupt und verlangen neue Lebensformen innerhalb der neuen Staatsformen.

Die Räuber zunächst waren noch ganz phantastisch-revolutionär: ein stürmischer Ruf nach individueller Freiheit, ein großartiger Aufschrei des getretenen Naturrechts gegen unnatürlichen Druck, gegen verschnörkelte, morsche Verhältnisse. Zu Reformgedanken, zu ausführbaren Plänen hatte sich diese Empfindung noch nicht gesammelt, aber sie war mächtig genug, furchtbar anzuklagen und zur Zerstörung des Überlebten herauszufordern. Das fühlten die Mächtigen vor hundert Jahren, das Stück durfte nicht als ein modernes, als welches es gedacht und geschrieben war, gegeben werden. Die Barbarei, die man Schiller aufnötigte, als man ihn zwang, seine in der Zeit des siebenjährigen Krieges spielende Tragödie in die Tage des Landfriedens unter Kaiser Maximilian zurückzuverlegen, war keine geringere, als die

Zumutung an einen modernen Dichter wäre, für ein Drama mit dem zeitgeschichtlichen Hintergrunde der jüngsten deutsch-französischen Kämpfe das Kostüm des dreißigjährigen Krieges zu acceptieren. Für die Zeitgenossen des jungen Schiller war freilich die Maske durchsichtig genug, und der Strom der Aktualität ergoß sich mächtig über die schwachen, künstlichen Dämme. Für diese unmittelbare Wirkung sind uns ernste und heitere Zeugnisse genug erhalten geblieben. Das ernsteste ist wohl der Enthusiasmus, mit dem Schillers „Räuber" während der großen Revolution in Paris aufgenommen wurden; das heiterste die Haltung der guten Leipziger, welche sich vor bald hundert Jahren zwar in gewöhnlichen Zeitläuften für das Räuberstück begeisterten, für die Meßzeit aber ein Verbot desselben erwirkten, „weil um diese Zeit ohnedies auffallend viel gestohlen werde." In unseren Tagen ist für eine Würdigung der „Räuber", die über die jugendliche Teilnahme an Sturm und Drang des Wortes hinausgeht, die Restituierung der zeitgeschichtlichen Grundlage geradezu entscheidend. Handlung und Gestalten des Stückes gewinnen erst dadurch Körper und volle Bedeutung. Erst so erscheint deutlicher und klarer innerhalb aller Verzerrungen und Übertreibungen der geschichtliche und kulturhistorische Kern des Stückes, an dem wir Anteil nehmen, der uns an erworbene, zu beschützende, aber wohl auch an noch zu erwerbende Güter gemahnt.

Ähnlich wie der „Götz" durch die verdienstvolle dramaturgische Arbeit Dingelstedts in den Grundzügen wieder hergestellt, haben die Räuber in unseren Tagen neue Triumphe gefeiert.

Großartig war der Vorschritt Schillers von den „Räubern" zu „Fiesco" (1782); bedeutsamer als der in allen Litteraturgeschichten rot unterstrichene Übergang von „Kabale und Liebe" zu „Don Carlos", der eben nur eine Änderung des Stils von noch fraglichem Werte bedeutet, während hier der Gehalt und die Auffassung der Lebens- und Staatsverhältnisse mit phänomenaler Raschheit wächst und sich entfaltet. Die kleinliche Tyrannenschule, in der der Knabe Friedrich Schiller aufwächst, erweitert

sich zu einer Welt des Druckes, des Unrechts und der sozialen Korruption, gegen welche die „Räuber“ mit brutaler und naiver Urgewalt anstürmen. Ein Jahrzehnt später bejubelt das berauschte Volk der französischen Revolution die Phantasien des Karlsschülers, der in einer engen Zelle des Stuttgarter Schlosses ahnungsvoll durch die furchtbare Bewegung hindurchraste. Schiller, der Regimentsmedikus und Theaterdichter lernt die ganze Erbärmlichkeit des kleinlichen Despotismus und der Tyrannenkarrikatur in den deutschen Kleinstaaten kennen. In einem einsamen Dorfe, in Dürftigkeit und Not, von einem unzufriedenen Vater zur Sparsamkeit mit jedem Batzen gemahnt, ersinnt er in der „Verschwörung des Fiesco“ das großartige Würfelspiel um Freiheit und Bürgergröße, das Trauerspiel einer Republik, in der die höchsten Herrschertugenden mit den Prinzipien des Freistaates in unversöhnlichen, den ganzen Staat aufwühlenden Kampf geraten. „Was verstehen meine guten Pfälzer von einer Republik!“ ruft er unbefriedigt aus, da sein „Fiesco“ nicht sofort den erhofften Widerhall in der Volksseele findet. Vier Jahre später, 1787, versenkt sich der größte Monarch der Zeit in das Gedicht des darbenden Jünglings von Bauerbach, Joseph II., kein Theaterliebhaber, aber ein Fürst, der jeden Pulsschlag der Weltgeschichte vernimmt, bearbeitet eigenhändig den „Fiesco“ für sein Hof- und Nationaltheater in Wien. So begegnen einander auf den wunderlichsten Wegen die Genien der Menschheit, und der große Fürst geht mit dem Dichter, der nicht mit jedem Fürsten geht. Ein Jahrhundert später stehen die Monumente Beider dicht bei einander im Nationalbewußtsein, und dasselbe Volk, das heute neuerdings Joseph II. auf den Schild erhebt, lauscht mit angehaltenem Atem den Offenbarungen des umherirrenden schwäbischen Dichterjünglings, die selbst durch einen mannigfach antiquierten Stil und durch die Übertreibungen eines überreizten Naturells nicht zu verhüllen sind. Königreiche und Republiken sind seither erstanden und zu grunde gegangen, und noch immer braust ein Strom der Aktualität durch das

Haus, wenn Fiesco den fiebernden Bürgern von Genua das Wenn und Aber der verschiedenen Staatsverfassungen veranschaulicht, wenn er sie durch die Hinterthürchen falsch angewendeter Majoritätsprinzipien hindurchblicken läßt oder von den Füchsen spricht, die zu Staatssekretären gemacht werden!

Das flüssige Gold der freiheitlichen Begeisterung ist eben hier bereits zu einer bestimmten Form erstarrt und hat eine politische Prägung angenommen. Der Vertreter der idealen Weltanschauung, der in den „Räubern", als Karl Moor einen individuellen Kampf gegen das Unrecht in rücksichtsloser Zerstörung führt, verteidigt hier bereits als Verrina im Kampfe für das allgemeine Recht einen positiven staatsbildenden Gedanken — mit andern Worten: die idealen Gestalten der schaffenden Phantasie haben sich aus Räubern in Republikaner verwandelt. Daß diese Entwicklung eine faktische ist und nicht bloß hineingedeutet wird, daß überhaupt gewisse Metamorphosen auf dem Gebiete der geistigen Produktion sich mit derselben gesetzmäßigen Bestimmtheit vollziehen wie die materiellen, die wir als natürliches Wachstum betrachten, dafür findet sich ein interessanter Beweis in dem Schicksal, das die „Räuber" in Frankreich gefunden und das erst in den sechziger Jahren durch die aus Archiven geschöpfte Schrift: „Schiller und seine Räuber" von Dr. Karl Richter vollständig aufgehellt worden ist. Lamartelliere, in dessen Bearbeitung die „Räuber" von „Gille" zur Zeit der ersten Revolution in Paris aufgeführt wurden, war genötigt, eine berichtigende Fortsetzung zu schreiben, weil das in Deutschland als revolutionär verketzerte Stück den Männern der Schreckenszeit, namentlich in seinem Abschluß, viel zu zahm und konservativ (!) erschien. Der Bearbeiter, der sich, beiläufig bemerkt, wegen seines Werks vor den Folgen einer Denunciation bei Robespierre zu schützen hatte, bot diese Fortsetzung in dem Spektakelstücke „Robert le républiquain", indem er Karl und Franz am Leben, den ersteren eine musterhafte Republik gründen, den letzteren in diesem freien Staatswesen das sezessionistische,

ſtaatsſtreichluſtige Element vertreten und ſchließlich beide in den Staatswirren zu grunde gehen ließ. Ohne eine Pfuſcherei mit dem Werk eines Genies irgend wie in Parallele bringen zu wollen, laſſen ſich doch in dem Grundriß dieſer äſthetiſch grauenhaften Fortſetzung die treibenden und bewegenden Gedanken des „Fiesco“ nicht verkennen. Die Verallgemeinerung und Klärung des individuellen Freiheitsdrangs zu großen republikaniſchen Beſtrebungen wuchs eben naturgemäß aus den Räubern empor.

Der Cyklus der Schillerſchen Jugenddramen ſchließt mit „Kabale und Liebe“ (1783) ab. Die ſozial-politiſche Tendenz der jugendlichen Begeiſterung tritt in dieſem Stücke am markanteſten hervor; ſie ſchweift nicht mehr ins Unbegrenzte, ſie lehnt ſich nicht mehr an deutſame hiſtoriſche Beiſpiele, ſie bemächtigt ſich mit ſcharfem Blick und ſicherer Hand der Gegenwart und der Wirklichkeit. Bei „Fiesco“ durfte Schiller noch klagen: „Was verſtehen die guten Leute in der Pfalz von einer Republik!“ Was in „Kabale und Liebe“ vorgeht, das hatten ſie alle von Jugend an verſtehen gelernt. Seltſam, daß die in Deutſchland ſo mächtige Luſt an Kategorien, die Schiller nun einmal zum Idealiſten par excellence geſtempelt hat, den ſtarken realiſtiſchen Kern von „Kabale und Liebe“ ſo oft hat überſehen laſſen! Trotz der idealiſtiſch gefärbten Phraſen giebt ſich im Aufbau der Fabel wie in der (freilich nicht konſequent durchgeführten) Anlage einzelner Charaktere ein faſt grauſamer politiſcher und ſozialer Realismus kund, und von einem modernen Stück, das in letzterer Beziehung geradezu ſprichwörtlich geworden iſt, von Hebbels „Maria Magdalena“ kann man behaupten, daß es nur das Kolorit der letzten Scenen von „Kabale und Liebe“ auf fünf Akte verteile. Nach der Seite einer verſchärften Charakteriſtik, die nicht nur in den Sinn, ſondern auch in die Geberde der Rede eindringt, iſt eine Figur in „Kabale und Liebe“, der Muſikus Miller, die lebensvollſte, die phyſiognomiſch ausgeprägteſte Geſtalt Schillers.

Obgleich der ſozial-politiſche Freiheitskampf in der Form

tiefer greifende Veränderungen erfahren hat als der individuelle und rein politische, zeigt sich auch „Kabale und Liebe“ nicht veraltet. Die wesentlichen Voraussetzungen des Kampfes sind nicht geschwunden, können eben sobald nicht schwinden. Hierin liegt ein Triumph der Kraft, welche die Gegensätze an der Wurzel faßt, sodaß der Wechsel, der über die Kronen dahinstreift, nicht an die Wirkung in der Tiefe greifen kann. Durch alle Übertreibung hindurch vernehmen wir in „Kabale und Liebe“ eine Menschheitsfrage, die so energisch und leidenschaftlich aufgeworfen, uns heute noch aktuell und mächtig anregt. Der Kammerdiener, der die unmenschliche Grausamkeit des genußsüchtigen Tyrannen anklagt, ist heute kaum mehr irgendwo zeitgemäß in deutschen Landen. Aber der energische Kampf des mächtigen Gefühls mit dem sozialen Vorurteile ersteht in veränderten Formen neu in jeder neuen Gesellschaft — wenigstens in jeder, die wir bislang kennen gelernt haben.

Die der Entstehungszeit nach nächstfolgende Tragödie Schillers, „Don Carlos“, (voll. 1787) bewegt sich an der Grenze zweier Richtungen. Als Schiller den „Don Carlos“ vollendete, war er an jenem Wendepunkte der Entwicklung angelangt, von dem aus die Handlung als solche ihm als der wichtigste Bestandteil der Tragödie erschien, wichtiger als die Charaktere; daher in „Don Carlos“ die Überfülle der Intrigue, welche selbst die Grenzen der dramatischen Komposition durchbricht, und ein Zurücktreten der schärferen Charakteristik, die in den Jugendwerken vorwaltet. Schiller nähert sich in „Don Carlos“ dem Fabeldrama. Die Gestalten sind schwächer individualisiert, schon mehr dem Typus angenähert, die Prosa verwandelt sich in den Vers, die Sprache gewinnt an Ebenmaß, Schönheit und Glätte, sie nimmt bereits die wunderbar glänzende Farbe der poetischen Rhetorik an — und all dieses auf Kosten der Schärfe und Entschiedenheit der Gestaltung. Die Aktualität der Jugendstücke ist freilich noch mächtig vorhanden, der Freiheitszug kündet sich hinreißend, ergreifend an, aber er ist doch schon gemildert und in gewissem Sinne resigniert. Die

Liebe zur Freiheit spricht sich groß, vielleicht am größten aus, aber der Haß gegen ihre Unterdrücker, der früher zur kühnsten Schärfe der Charakterzeichnung drängte, ist abgeschwächt. Die Tyrannen profitieren von dem dichterischen Kultus der Formschönheit. Man sieht, wie die Änderung in Form und Gehalt zusammenstimmt. In dem Maße, in dem die Sprache das gleichmäßige Gepräge poetischer Schönheit annimmt, durchströmt die edle Subjektivität, anstatt sich in die Farben der Charaktere zu brechen, wie ein gleichmäßiges Sonnenlicht alle Hauptgestalten, auch diejenigen, welche ihrer Gesinnung nach im Schatten stehen müssen. Am meisten hat die Figur Philipps darunter gelitten, die unter den ernsten Denkern niemals einen energischen Lobredner fand. Hoffmeister, der begeisterungsvollste Schiller-Erklärer und wohl auch einer der geistvollsten, nennt den Philipp nicht ohne Ironie einen „sentimentalen Tyrannen" und Rötscher, der elegante Klassiker-Schmeichler, kann nicht umhin, von zwei Seiten des Charakters zu reden, die sich mit einander vermischen, ohne daß sie zu künstlerischer Einheit verarbeitet wären. Und Schiller selbst? Er meint gelegentlich eines unvermittelten Überganges, den er selbst in der Charakteristik des Königs nachweist, er hoffe diesen Fehler bei seinen Freunden, nicht aber bei der Kunst zu rechtfertigen.

Aber auch nach der Seite der Komposition hin, in der Schiller die höchste Meisterschaft erreicht, ist der „Carlos" nichts weniger als vollendet. Man könnte dieses Werk, von dem Schiller selbst sagt, daß der Plan für die Grenzen und Regeln eines dramatischen Werkes zu weitläufig angelegt war, vielmehr als das großartigste und liebenswürdigste unter den fehlerhaften der klassischen Litteratur bezeichnen. Die Führung der Handlung, in der Staatsaktion und Familiendrama fortwährend im Streite liegen und in die sich zum Schlusse mit dem zweiten Teile der Gefängnisscene und dem Madrider Aufstand ein Stück äußerlicher Historie ganz unvermittelt hereindrängt, enträt der Einheit und Klarheit. Schiller selbst hat die wichtigen dramatischen Mängel

dieſer Tragödie mit der ganzen Beredſamkeit einer ſelbſtloſen Wahrheitsliebe zugeſtanden. Seine eigenen Briefe über „Don Carlos“ geſtehen den Mangel an innerer Einheit, der auf dem Wechſel der Abſichten und Anſchauungen während der jahrelangen Arbeit beruht, die undramatiſch breite Ausführung, ja ſelbſt die Dunkelheit (wenn auch nicht die Unnatürlichkeit) gewiſſer Motive zu. Aber mit begründetem Stolze darf der Dichter hinzufügen, daß man manchen Fehler wegen der korrelativen Schönheit nicht miſſen möchte. So lange die Empfänglichkeit für den begeiſterten Ausdruck reiner Empfindungen, der Sinn für einſchmeichelnden Wohllaut der Sprache in uns nicht erſtorben iſt, werden wir uns dem lyriſchen Zauber dieſer Dichtung willig dahin geben, und ſo lange man ſich jenſeits des Rheins der Erinnerung an die achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts rühmt, werden wir, auf dieſelben Jahre zurückblickend, mit Stolz daran denken, daß unſer Dichterprophet an der Wiege der neuen Zeit den herrlichſten Lobgeſang auf die Freiheit anſtimmte, zu dem ſich je die Lyrik eines Volkes emporgeſchwungen.

Mit dem „Don Carlos“ ſind wir bereits in jene Periode der dramatiſchen Produktion Schillers eingetreten, in der das äſthetiſche Glaubensbekenntnis mächtig in ihm wird und zwar das an dem Schönheitsbegriff der Antike erwachſene Glaubensbekenntnis, welche das ſchöne Maß der Kunſtform zum Geſetze macht. Der Komponiſt beherrſcht von nun an in Schiller den Charakteriſtiker, der zwar nicht, wie man zuweilen in einſeitiger Schärfe behauptet, ganz zurücktritt, aber ſich unterordnet. Man könnte dieſe Periode im Gegenſatze zur erſten, in der die unmittelbaren Eindrücke des Lebens genial erfaßt auf die Bühne hinausſtürmten, die alſo ihr Programm durch das Leben empfing, als die kunſtprogrammatiſche bezeichnen. Das Kunſtgeſetz beherrſcht von nun an die Individualität, die des Dichters und die ſeiner Geſtalten; und zwar jenes Kunſtgeſetz, das wie für das Ganze, ſo auch für alle Teile die Formenſchönheit fordert. Auch die

Wahl der Stoffe erhält durch das ästhetische Bewußtsein ihre Richtung. Schiller will den Deutschen ausgesprochenermaßen ein historisches Drama schenken und das Historische ist ihm nicht mehr bloß Symbol für die stürmenden Zeitgedanken, sondern geschichtlich bedeutsam. Der Charakteristiker aber ist in Schiller, wie wir sagten, nur zurückgedrängt, nicht unterdrückt. Wir werden dies an allen Werken der sogenannten zweiten Periode erkennen und auch der Zusammenhang mit den unmittelbaren Forderungen der Zeit ist nur verhüllt, nicht aufgehoben, ja er thut sich in dem letzten Werke noch einmal in imposanter, prophetischer und auf unsere Tage fortwirkender Weise dar.

Nach Jahren Unterbrechung des künstlerisch-dramatischen Schaffens, nach einer langen Zeit historischen und ästhetischen Studiums tritt der „Wallenstein", (voll. 1798) das erste von der gekennzeichneten kunstprogammatischen Richtung bereits vollständig beherrschte Werk, ans Licht. Schillers ungestümer Freiheitsdrang war nach allen Richtungen hervorgestürmt. Er hatte sich durch die vier Jugenddramen in die großen revolutionären Bewegungen der Menschheit, des Staates und der Familie ergossen. Jetzt sollte die Befreundung mit dem Gegebenen, dem Historischen, mit dem Wirklichen erfolgen. Die sittliche Freiheit bleibt nach wie vor der belebende Impuls, aber sie setzt sich in ein bestimmtes Verhältnis zu den objektiven Neigungen, Wünschen und Bestrebungen der Menschen, sie will sich mit der Einsicht in die historische Notwendigkeit vermählen. Daher die lange Arbeit mit dem spröden Stoffe, daher Schillers Ringen nach Objektivität in dieser Tragödie. Ob die angedeutete Vermählung, die hier mit Bewußtsein angestrebt ist, besser gelungen ist als in den Jugendwerken, in denen der Instinkt des Genies vorherrscht, ist eine wohlaufzuwerfende Frage. Wir glauben vielmehr im Wallenstein ein Nebeneinander der prächtigsten historischen und der poetisch freiempfundenen Züge zu erblicken, als eine Durchdringung dieser Elemente. Meisterhaft, von echtestem Lokalkolorit ist die herrliche Bivuakscene „Wallensteins Lager", die das Ganze eröffnet.

— Aber schon in dem Umstande, daß dieses volkstümlich kriegerische Element in einer besonderen Abteilung abgethan wird, zeigt sich eine Reaktion gegen den historischen Realismus, den die Dichtung anstrebt und doch wieder bei Seite drückt. Höchst charaktervoll ist die Gastmahlscene in den beiden Piccolomini, die Unterredung Octavios mit den Generalen, die Unterhandlung Wallensteins mit Wrangel, sind die Gestalten Questenberg, Illo, Isolani und Buttler. Dagegen scheinen Max und Thekla auf dem festen Boden der Staatsaktion gar nicht Fuß zu fassen und ganz und gar über der Sphäre des in seinen Tiefen aufgeschlossenen Wirklichen zu schweben. Und Wallenstein selbst eröffnet uns ein Doppelwesen, in dem die historische Gestalt, der genial erfaßte Charakter und des Dichters Individualität, die durch ihn spricht, mit einander im Kampfe zu liegen scheinen. Vielfach bethätigt er sich als rauher, genialer, rücksichtslos thatkräftiger Egoist — vielfach aber erklärt er sich im Sinne des Dichters, als ob er über sich selbst stünde und losgelöst von seinen natürlichen Bedingungen über sich reflektierte. Aus diesem Zwiespalt keimen die an sich so herrlichen, aber nicht aus der Situation unmittelbar erwachsenen Sentenzen des Wallenstein hervor. Hier setzt auch die entschiedenste Opposition der Charakteristiker an. Namentlich Otto Ludwig, der den Plan einer neuen Wallenstein-Trilogie nach Shakespearischem Muster im Kopfe trug, sich auf die äußerste Linke der Opposition gegen die Tragödie stellte und das böse, aber gute Wort vernehmen ließ, daß die Schillerschen Sentenzen nicht immer wie Früchte am Baume wachsen, sondern zuweilen an die vergoldeten Nüsse erinnern, die an den Weihnachtsbaum gehängt werden.

Die wunderbaren poetischen Schönheiten des Gedichtes und die in demselben entwickelten Gedanken bringen indes auch die berechtigten Bedenken des Dramaturgen zum Schweigen. Wohl nirgends in unserer Litteratur ist die historische Haupt- und Staatsaktion tiefer erfaßt worden, als im Wallenstein. Kein zweiter unserer Dramatiker hat unter dem Dürren und Nüchternen

solche Tiefen der psychologischen Bewegung entdeckt. Die Begeisterung flutete da ins politisch-historische Element hinein, in dessen Sphäre sonst der poetische Sinn zu vertrocknen pflegt. Wie das Politische, in dem scheinbar die Gewalt der Thatsachen regiert tief im Menschlichen wurzelt und wie das Staatsleben, das eine besondere Moral für sich in Anspruch nimmt, endlich doch nur durch den Kampf oder durch die Übereinstimmung mit dem ewigen Sittengesetze, das für den Einzelnen gilt, bestimmt wird, das erfahren wir bewegt und erschüttert aus dem großen poetischen Geschichtswerke Schillers. Wie tief der historisch-politische Blick des gereiften Dichters eindrang, das beweist die aktuelle Wirkung, die der Wallenstein noch zu üben vermag. Fühlt sich doch eine kleinlich ängstliche Censur versucht, manches Wort des Wallenstein von der Bühne zu verbannen, weil es allzuscharf historische Gebrechen oder ererbte Regierungsfehler kennzeichnet. Wirken doch die großen Lehren der Tragödie, als wären sie aus den politischen Wirrnissen des Tages empfangen und geboren.

Wenn der prächtige Aufbau der Wallensteinstücke nur durch eines leidet, nämlich durch die Ausdehnung, wenn er einem Gebäude zu vergleichen ist, das, im Ganzen und in den Teilen stilvoll geplant, in den edelsten Verhältnissen gehalten, nur darum nicht mit einem Schlage den vollen überwältigenden Eindruck hervorruft, weil es in den übermäßigen Dimensionen aus unserem Gesichtsfelde herausrückt und nicht auf einmal überblickt werden kann, so erhebt sich Schiller in den Tragödien „Maria Stuart“ (1800) und „Jungfrau von Orleans“ (1801) vollends auf die Höhe des mustergiltigen Komponisten. Nach dieser Seite hin, nach der Seite der Komposition, der übersichtlichen Massenbeherrschung auf der Bühne und der vollendetsten stilvollen dramatischen Architektur, bezeichnen diese beide Tragödien ebenso den Gipfel der dramatischen Produktionen Schillers, wie die scharffunkelnden Spitzen seines charakteristischen Vermögens in den Jugendwerken, namentlich im „Fiesco“ auslaufen. In der Tiefe des Gehaltes weisen freilich diese beiden Tragödien wesentliche Unterschiede auf. In

der „Maria Stuart“ ist unvergleichlich mehr Charakter und Psychologie, wenn auch durch die gleichmäßig schöne Sprache derart verhüllt, daß nur der aufmerksame Leser und Hörer zu diesem Gehalte vordringt. Hinter den schön gefalteten Schleiern der Rede kann der schärfere Blick doch ausgesprochene Physiognomien erkennen: den unheimlichen Fanatiker Mortimer, den genußsüchtigen Schwächling Leicester, den ehernen Politiker Burleigh, die schöne, selbst im Kerker, im Leiden noch kokette Sünderin Maria, und die staatskluge Heuchlerin Elisabeth. In der Jungfrau hinwiederum überwiegt mehr als in irgend einem andern Schillerschen Stücke die einseitige Hingabe an das subjektive Ethos und Pathos. Hier trifft das Wort von dem Idealisten Schiller zu; fast alle Personen stehen unter einer gemeinsamen Beleuchtung von der Mittagshöhe aus, die kaum irgend einen Schatten zuläßt. In Bezug auf die dramatische Architektur aber rücken diese beiden Tragödien, wie gesagt, nahe aneinander. Sie zeigen gleichmäßige Vollendung in der Abrundung, in der symmetrischen Gruppierung der Teile, die einem Höhepunkt zustreben, in der Geschlossenheit der Fabel, in der in allen Teilen gleichmäßigen Durcharbeitung der Handlung. Am deutlichsten tritt die wunderbar symmetrische Komposition an „Maria Stuart“ hervor, deutlicher noch als an der „Jungfrau“, wo die kürzeren Scenen korrelativ sind, während in der Maria mit durchweg großen Bestandteilen, gleichsam mit großen Quadern der Bau aufgeführt wird. Für das Drama, das aus der Handlung heraus das Gesetz seiner Architektur erhält, ist „Maria Stuart“ typisch geworden. Von zwei Seiten aus rückt die Handlung gleichmäßig gegen den Höhepunkt vor, der genau in die Mitte des Dramas fällt. Die gegeneinander spielenden Faktoren lösen einander regelmäßig im scenischen Vordergrund und im Interesse ab. Jeder von beiden führt die Handlung vorwärts und durch den immerwährend wiederkehrenden Gegensatz schärft die eine Situation die Wirkung der gegenüberstehenden. Um den Höhepunkt, die Unterredung der Königin, gruppieren sich die Teile im Ebenmaß

und Gleichgewicht. Der Beginn entspricht vollständig dem Schlusse: hier die gefangene Königin, der sich im Kerker noch todesmutige Retter anbieten, neben der allmächtigen, der die Schmeichler Ergebenheit heucheln, dort wiederum die zum Tode verurteilte, der die Liebe das letzte Geleite giebt, neben der siegreichen Richterin, die von allen, ihrem Herzen nahestehenden Männern verlassen wird. Durch das ganze Stück hindurch bis zum Schluß lassen sich die mit einander korrespondierenden Scenen verfolgen. Es ist darum arg vom Übel, daß man auf den meisten Bühnen durch Hinweglassung der Schlußscene der Elisabeth ein architektonisches Meisterstück, an dem man Gesetze des Aufbaues studieren kann, zerstört.

Der Kultus der ebenmäßigen Schönheit erstreckt sich in „Maria Stuart" und „Jungfrau von Orleans" bis auf die Diktion. Die Sprache dieser beiden Stücke ist insbesondere typisch für jene gehobene Jambenrhetorik, die als die Sprache Schillers zumeist in das Bewußtsein der Gebildeten überging, und ein Heer von Nachahmern gefunden hat. Diese Sprache ist dadurch gekennzeichnet, daß der unmittelbare Empfindungs- und Gedankenausdruck sich einem musikalisch architektonischen Gesetze unterordnet und im Strome des Wohllautes die Sinne umrauscht. Auch hier abgerundete Schönheit, Komposition, Gleichgewicht. Die schmückenden Epitheta, die im Subjekt und Prädikat des Satzes sich die Wage halten, die gleichmäßige Belastung der Hauptsätze mit Nebensätzen, der lautlich schöne Ausklang jedes Satzes korrespondieren mit den Rhythmen, mit dem durch Cäsuren schön eingedämmten Fluß der Jamben, mit dem melodischen Fall der Verse. Diese rhetorisch poetische Diktion, in den beiden erwähnten Tragödien am stärksten den gesuchten oder empfundenen Naturlauten der Charakteristiker entgegengesetzt, ist bei Schiller, wenn auch nicht immer den Charakteren der Dichtung, doch dem eigensten Dichtercharakter auf einer gewissen Stufe der Entwicklung angemessen. Sie spiegelt das innerste Bedürfnis nach einer das ganze Leben durchleuchtenden Schönheit. Sie verhält sich zu der Sprache

der Charakteristiker, wie die das Muskelspiel schön abrundende Plastik der Griechen zu dem michelangelesken Stil der Bildhauerei, der wiederum das Muskelspiel übermäßig an die Oberfläche herausdrängt. Diese Diktion, die nicht die dramatische par excellence ist, war Schiller allgemach natürlich geworden und darum wirkt sie noch heute begeisternd auf die Nation ein. Wie schade auch, daß es in geistiger Beziehung keinen Muster- und Patentschutz giebt. Das Äußerlichste dieser Sprache, ihr oberflächlichstes Klanggesetz haben sich zahllose Nachahmer zu eigen gemacht, ohne zu den tieferen Bedingungen ihrer Schönheit und ohne zu dem Einklang von Form und Gedanken vorzudringen. Daraus entstand jener überwuchernde deklamatorische Stil, der eine Zeitlang wie ein schöngefärbtes Gift an dem Marke unserer dramatischen Litteratur zehrte, darauf stützt sich wohl auch das harte, übertriebene, aber in Bezug auf die Schillernachahmer nicht ganz unberechtigte Wort Tiecks: „daß Schiller, wie er gewissermaßen unser Theater gegründet hat, auch der ist, der es zuerst wieder zerstören half."

Noch in einer dritten Beziehung stimmen „Maria Stuart" und „die Jungfrau von Orleans" überein. Sie sind jene Dramen Schillers, die bereits mit der unmittelbaren Bühnenwirkung rechnen. Da ist Tiefe und Gediegenheit, aber auch schon Glanz und Schimmer. Sie führen uns, wie alle Werke des großen Dichters, in die Tiefe, aber es wird auch schon mehr als in den anderen Dramen Schillers mit der Breite und Tiefe der Bühne gerechnet. Poetische Meisterwerke, sind sie auch eminent wirksame Theaterstücke; groß gedacht, sind sie auch äußerst geschickt gemacht; raffinierte Steigerungen, dröhnende Scenenschlüsse, überraschendes Intriguenspiel deuten auf die Befreundung mit den Effekten des Theaters. Es ist unverkennbar, daß Schiller, im Gehalte so durch und durch deutsch, sich nach dieser Seite hin im letzten Jahrzehnt seines Wirkens zu den Franzosen, mit denen er sich liebevoll beschäftigte, in ein gewisses Verhältnis der Anerkennung setzte. Dem großen Einfluß der Antike auf die Formenschönheit

ist um diese Zeit ein Quentchen französischen Theatereinflusses beigemengt. Auch die niedrigere, mehr der äußeren Technik zugewandte Kunstform interessierte Schiller als eine Schranke gegenüber der Verwilderung. Auch gegen die Art, wie die Franzosen lebendig von der Bühne herab wirken, war er nicht gleichgiltig. Wir besitzen für beides eine Reihe klassischer Zeugnisse. Für das eine die bezeichnenden Verse, mit denen er Goethes Mahomet und seine eigene Phädra-Übersetzung rechtfertigt:

„Nicht Meister zwar darf uns der Franke werden!
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist;
Des falschen Anstands prunkende Geberden
Verschmäht der Sinn, der nur das Wahre preist!
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,
Er komme, wie ein abgeschiedner Geist,
Zu reinigen die oft entweihte Scene
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene."

Für das andere: Die Bearbeitung französischer Lustspiele von Picard, das Interesse für die spannende, seiner Zeit moderne Novellistik der Franzosen, wie für die (von Schiller übersetzte) Novelle Diderots „Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache", aus der in unseren Tagen ein Sensationsstück Sardous (Fernande) hervorgegangen und der Plan des Schauspiels „die Kinder des Hauses", der ganz wie die Skizze eines französischen Intriguenstückes anmutet und in dem bezeichnenderweise eine Gestalt, ein Pariser Polizeipräfekt zur Zeit Ludwig XIV. vorgezeichnet ist, wie sie sich seither **mutatis mutandis**, mit dem ganzen Reiz der da angedeuteten Pikanterie umgeben, wiederum in einem Sensationsstücke von Sardou, nämlich in „Andrea" auf der Bühne eingefunden hat.

So war Schiller nicht ohne Zusammenhang mit der Richtung des theatralisch Wirksamen und des stofflich Aufregenden auf der Bühne. Doch, so viel dies auch zu dem äußeren Erfolg seiner Dramen beigetragen haben mag, so läuft dieser Zug in seinem inneren Wesen nur ganz nebenher und erscheint mehr

als ein glücklicher, beiläufiger Beisatz seiner genialen Dichterbegabung, der dazu dient, selbst die rohere Menge, die nur durch das Stoffliche gereizt werden kann, in die Welt seiner Kunstformen und seiner Ideen hereinzuziehen. Wenn das Theatralische neben dem Poetischen und dem Dramatisch-Architektonischen in den beiden eben besprochenen Tragödien leise anklingt, so zeigt schon die nächste Schöpfung Schillers, welcher Einfluß in ihm der allein maßgebende gewesen ist und wie sehr der antike Schönheitskultus auf seine Formgebung einwirkte. Schillers Hinneigung zur Antike, die sonst nur indirekt in der Anwendung der Gesetze zum Ausdruck gelangte, hat hier ihre lebensvolle dramatische Ausprägung erhalten. Nichts Geringeres als eine Verjüngung des altklassischen Stils, als ein dramatischer Renaissancebau war in der Tragödie „die Braut von Messina“ (1803) beabsichtigt, und es lag nicht an der künstlerischen Tendenz, sondern an dem Wesen des Dichters, wenn eine Vermengung der Stilarten eintrat, wenn heidnische und christliche Weltanschauung in einander fließen, und in der Diktion — bis auf Satzbau und Versmaß — das Modern-Rhetorische mit dem Antik-Naiven eine illegitime, aber dennoch auf eigentümlicher Harmonie beberuhende Verbindung zu schließen scheint. Alle notwendigen Faktoren der althellenischen Tragödie hat Schiller in seine „Braut von Messina“ aufgenommen und, anstatt dieses Trauerspiel in dem rein äußerlichen Zusammenhange mit halbgelungenen oder ganz mißlungenen Nachahmungen zu betrachten und durch haltlose Sophismen gegen den Vorwurf der „Schicksalstragödie“ zu verteidigen, hätte man es immer nur aus der Antike heraus begreifen und erklären sollen. Die antike Schicksalstragödie, die wir nach ihrem vor allem wesentlichen Merkmal weit lieber die Tragödie der Erbschuld nennen möchten, hat mit einem kleinlichen, eigensinnigen Familienmalheur, an dem Hinz und Kunz trotz ihrer persönlichen Anständigkeit zugrunde gehen, nicht das geringste zu schaffen. An dem Typus der Herrscherfamilien, deren Genealogie mit der Theogonie verknüpft ist, die, mit ihrem

Ursprung an die Götter hinanreichend, gleichsam unmittelbar das Erbteil der menschlichen Größe und Schwäche erhalten haben, an dem Typus der Geschlechter, deren Haupt für viele tausend Häupter gilt, ist der Gedanke der Menschheitsschuld, der sich ewig forterbenden, unheilvollen Verblendung ausgedrückt, derselbe Gedanke, der in Goethes Schmerzensruf an die „himmlischen Mächte" modern ausgesprochen erscheint:

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden;
Dann überlaßt ihr ihn der Pein;
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Das ist auch der Grundgedanke in Schillers „Braut von Messina", die nur mit demselben Rechte wie etwa die Ödipodee des Sophokles zu den Schicksalstragödien gezählt werden kann. Wie dem Individuum das teilnahmsvolle Individuum, so ist den Geschlechtern der Großen und Mächtigen, welche die Menschheit repräsentieren, die nicht teilnahmslose, aber über den subjektiven Anteil erhabene Geschichte als Begleiterin beigegeben, die im Volke lebendige Tradition, dramatisch verkörpert durch den Chor, dessen weiser, beschaulicher Einfalt sich der Zusammenhang in der langen Kette von Schuld und Sühne offenbart. Wie in diesen wesentlichen Grundlagen, so ist auch in der Komposition der ganz unmittelbare Einfluß der Antike nicht zu verkennen. Die zögernde, stilvoll abgestufte Täuschung, die Schlag auf Schlag wie der Donner eines nahenden Gewitters hereinbrechende Enthüllung, die tragische Ironie in der Freude über falsch gedeutete Ereignisse, die Auflehnung gegen das Schicksal, erst gegen dessen Verkünder: die Seher, dann gegen dessen Vollführer: die Götter, das ist Zug für Zug mit Meisterschaft der hellenischen Tragödie nachgebildet, so daß sich die Struktur einzelner Scenen direkt auf ihre Vorbilder zurückführen läßt. Auf der andern Seite hat sich der überreiche Strom der Schillerschen Rhetorik und Gefühlsüberschwänglichkeit in die starren

Formen der Antike ergossen, und so ist ein eigentümliches Werk entstanden, einem geschmückten griechischen Tempel vergleichbar, dessen vollständig mit Laub umwundene Säulen die edlen Grundlinien nicht mehr an dem Stein, sondern an den angeschmiegten Formen des frischen Grüns erkennen lassen.

Für die tiefer gehende Betrachtung treten die Unterschiede ebenso markant hervor, wie die Momente der Vergleichung mit der Antike. Schon in der Auffassung der Schicksalsidee geht Schiller trotz aller anscheinenden Übereinstimmung mit den Alten, die eben mehr eine Übereinstimmung des Stiles als des Gedankens ist, seinen eigenen Weg. Bis zu einem gewissen Grade wird die Schicksalsidee in jedem tragischen Konflikte, selbst in einem noch so individuell gefaßten, hervortreten; denn die philosophischeste aller Dichtungsarten, welche das letzte Motiv der Handlungen aufzudecken strebt, wird immer an jene dunkle Frage von der Grenze der Willensfreiheit streifen, der wir nicht entrinnen können, ob wir uns nun das Weltganze als eine theistische Monarchie, — oder als eine Republik von Atomen vorstellen. Wie eng oder weit aber diese Grenze zu ziehen sei, darüber haben sich im Laufe der Jahrtausende die Anschauungen vollständig geändert. Wenn nun schon in der Erklärung der Alten der Versuch gemacht worden ist, trotz des unbeugsamen Fatums den persönlichen Anteil an der Erfüllung des Geschicks als den maßgebenden hinzustellen, wenn schon auf diesem Gebiete die Frage aufgeworfen wurde, ob das Unheil sich nicht sowohl trotz der Gegenanstrengungen der Menschen als vielmehr wegen der unnatürlich gewaltsamen Bemühungen, dasselbe abzuwehren, erfülle, so tritt bei Schiller die Verkettung der persönlichen Schuld, welche das unabwendbare Unheil im Gefolge hat, mit einer Klarheit, welche jeden Zweifel ausschließt, in den Vordergrund. Aber auch der Glaube, daß diese Schuld eine vererbte sei, wie er aus den Reden des Chores hervorzuleuchten scheint, wird immer wieder durch individuelle Selbstanklagen und Schmerzensschreie widerlegt. Nicht die Schuld als solche wird übertragen, wie man etwa eine Last

von einer Schulter auf die andere wälzt, sondern die Fähigkeit, sich diese Last aufzubürden, so daß wohl die Vererbung der Anlage, nicht aber die unbedingte Aufopferung des Individuums als ein mitspielendes tragisches Motiv erscheint. Hier aber schwindet bereits jene passive Ausnahmsstellung, durch welche bei blindem Walten des Fatums die Helden unserer Teilnahme entfremdet werden. Die Fähigkeit zur Unthat, wenn auch in der konkreten Erscheinung verschiedenartig gefärbt, findet ein Verwandtes in jeder Menschenbrust, und das vereinzelte Geschlecht, in dem sich diese Fähigkeit forterbt, ist typisch für das ganze Geschlecht der Sterblichen. Überhast und ein selbstherrlicher Trotz der Heimlichthuerei beherrscht alle Handlungen des fürstlichen Geschlechtes von Messina, deren tragische Konsequenzen sich in dem Trauerspiele vor uns enthüllen. Von dem Ahnherrn, der das Ehebett des Sohnes verflucht, bis zu dem Brudermorde trägt jede Handlung, die Flucht der Beatrice nicht ausgenommen — das Gepräge dieser vererbten Eigenschaften. Und ein weit größeres Maß von Schuld, als die Antike in die Hamartia zu verlegen pflegt, drängt sich hier in der entscheidenden Unthat, in dem Brudermorde zusammen. Während Ödipus in dem Laios einen gleichgiltigen Gegner zu erschlagen wähnt, zückt Don Cesar, überwallend von Wut und Eifersucht, den Dolch gegen den ihm bekannten Bruder, dem er vor wenigen Stunden die Hand zur Versöhnung gereicht. Die Aufklärung vermehrt später die Selbstqual des Verbrechers, aber sie ruft nicht erst den Charakter des Brudermordes ins Bewußtsein. Zum Schlusse wiederum tritt eine Verständigung der Gemüter ein, welche, hinausgreifend über die Ergebung in das Unvermeidliche, vielmehr einen Sieg der sittlichen Energie über die Macht des Schicksals darstellt und in dieser Form gleichfalls in der Antike nicht anzutreffen ist. Sowohl Cesars Eifersucht auf die Thränen der Beatrice, wie seine Begeisterung für einen Tod, den die Schwester beweinen möchte, sind Elemente eines echt modernen Empfindungslebens. Wie in der Idee des Stückes, so tritt auch in der Form, in der Ver-

deutschung und Modernisierung des antiken Stils allüberall Schillers Originalität hervor; zu allermeist im Chor, der zwar in seiner herrlichen naiven Beschaulichkeit an die Alten gemahnt, aber in einzelnen Reden, wie in der ganzen Form seines Auftretens dem modernen Bedürfnisse einer ins einzelne gehenden dramatischen Motivierung angepaßt erscheint. Der Chor ist nicht wie in der Antike, um uns eines Ausdruckes Wilhelm von Humboldts zu bedienen, „der Himmel in der Landschaft", er erscheint vielmehr mit realistischer Bestimmtheit des Krieger-Charakters auf den Boden aller übrigen handelnden Personen gestellt.

Ob trotzdem die Tragödie mit ihrer aus antiken Grundlagen erwachsenen Komposition unserer modernen Empfindungsweise entgegenkommt, ob sie dauernd der heutigen Bühne anzugehören vermag, — wer wollte das so rasch zu entscheiden wagen? Uns dünkt, es ist die nicht mehr zu verkennende Signatur unserer Zeit, daß wir in der Kunst, wie im Leben, immer mehr der Entfaltung der Individualität zustreben. Es scheint, daß wir weder das Typisch-Große, noch in irgend einer Form den Gedanken der Erbschuld, wie er der antiken Tragödie zugrunde liegt, ertragen können. Uns fehlt jener konservative Zug einer sich fromm bescheidenden Weltanschauung, welche auf dem Wege einer fügsamen Reflexion in dem Schicksal der Großen und Mächtigen das verengerte Spiegelbild der Menschheit, das erweiterte des Individuums erkennt. Wir wollen den Einzelnen auch auf der Bühne in Freiheit handeln, in Freiheit sich sein Schicksal bereiten sehen. In diesem Sinne steht Goethe mit seinen im antiken Stile gehaltenen Dramen — trotz aller seichten, absprechenden Urteile über deren Bühnenfähigkeit — unserer Empfindung näher, als Schiller mit der „Braut von Messina". Goethe hat — fast in geradem Gegensatz zu Schiller — die einfach großartige Form aus der Antike herüber genommen, aber das Wesentliche im modernen Sinne gestaltet. An „Torquato Tasso" tritt dies überdeutlich hervor; aber auch in der „Iphigenie" löst sich der Charakter von der Vorherbestimmung los und — die mythischen

Voraussetzungen einmal hingenommen — waltet ein menschlich freier Zug in den Reden und Handlungen der Helden.

Auf ganz anderen Grundlagen als die „Braut von Messina“ ruht das letzte zu Ende gediehene dramatische Werk Schillers, das großartige Volksbefreiungsgedicht „Wilhelm Tell“, das mit demselben Rechte wie der „Fiesco“ den Beinamen republikanisch führen könnte. Es ist hoch interessant zu beobachten, wie Schiller in diesem Schauspiel, nachdem er sich in der „Braut von Messina“ ganz und gar an die abgezogene Kunstform und das über dem Leben stehende typische Leben hingegeben hatte, in Gehalt und Form bis zu einer gewissen Grenze zum Geiste seiner Jugenddramen zurückkehrt. Eine Art Reaktion gegen das kunstgemäß Abgeschlossene, gegen die theoretische Überzeugung macht sich in ihm geltend. Das Leben und die Individualität flutet wieder stärker herein. Zu dieser inneren Reaktion gesellen sich bestimmende äußere Einflüsse. Zunächst die Übernahme des Stoffes von Goethe, der den Gegenstand bereits in eine bestimmte Auffassung gerückt hatte, aus Tell einen durchaus naiven, epischen Helden, eine Art Demos machen wollte und sich eifrigst mit dem Lokalkolorit, der sagenhaften Tellgeschichte beschäftigte. „Von diesem allen“ sagte er zu Eckermann, „erzählte ich Schillern, in dessen Seele meine Landschaften und handelnden Figuren sich zu einem Drama bildeten; und da ich andere Dinge zu thun hatte, so trat ich ihm meinen Gegenstand völlig ab, worauf er denn sein bewundernswürdiges Gedicht schrieb.“ Also schon von hier aus drang ein volkstümlicher und epischer Zug herein, der die Methode der streng geschlossenen Komposition, die in den vorhergehenden Stücken vorwaltete, zurückdrängte. Wichtiger und bedeutsamer noch ist der Umstand, daß die Entstehung des Tell (1804) bereits in die Zeit fällt, in der das Deutschtum Demütigungen von Frankreich her erlitt, einige Fürsten sich zu Landvögten Napoleons zu erniedrigen begannen und der Drang nach Erlösung, nach Einigung und Befreiung in allen edleren Gemütern erwachte. Schiller, in der „Braut von Messina“ fast

schon zur erhabenen Weisheit eines von der Welt abgewendeten Schönheitskultus gealtert, verjüngt sich an dieser historisch-politischen Situation. Die zeitgeschichtliche Idee ergreift ihn wieder mächtig und die Geschichte des Tell erweitert sich ihm zu einem lebensvollen Vorbilde der Freiheitsbewegung der deutschen Nation.

Auch der volkstümliche Zug, der durch seine Jugendwerke hindurchgeht, erwacht neu in ihm und durch alle stilistische Überfeinerung hindurch dringt das ursprünglich Demotische, das Goethe in den Tell hineinlegen wollte und das bei Schiller, bei dem sich stets ein Postulat an die Anschauung knüpft, zum Demokratischen wird. Sehr bezeichnend ist es auch, daß Schiller, erfüllt von dem Drange, ein in siegreichen Jubeltönen ausklingendes Befreiungsgedicht zu schaffen, sich hier zu einer Gattung des Dramas bekennt, die zu jener Zeit vor der gesatzten Ästhetik nicht für voll galt, daß er aus dem „Tell“ ein „Schauspiel“ im engeren Wortsinne machte. Die „Räuber“ hatte er seiner Zeit trotz ihres tragischen Gehaltes und Verlaufes ein „Schauspiel“ genannt, bloß um den strengen Definitionen, oder wie er sich selbst ausdrückte, „den engen Palissaden des Aristoteles und Batteux“ zu entkommen. „Tell“ aber ward zum Schauspiel im strengsten Wortsinne, ward ein Stück mit großen ernsten Motiven und einem glücklichen Ausgange.

Auf der andern Seite ist im Vergleich zu den Jugendwerken der Strom der Aktualität doch wieder eingedämmt durch die schöne Form, die dem Dichter zur zweiten Natur geworden ist. So offenbart das Wesen Schillers in diesem Gedichte alle seine Seiten und dieses wird in Wahrheit zu einem großartigen Testamente, in dem gleichsam eine Universalerbschaft an das Volk übertragen wird. Nicht als Drama kann uns der „Wilhelm Tell“ am höchsten stehen; nach dieser Richtung bezeichnen unserm Dafürhalten nach vielmehr in zwei ganz verschiedenen Richtungen der „Fiesco“ und „Maria Stuart“ die beiden Höhepunkte der Entwicklung. Im Tell wirkt die epische Grundlage nach, der Held steht neben der Hauptaktion und das Volkstum

ist in Wahrheit der Held, der kämpft, siegt und gefeiert wird. Der Tell ist also mehr dramatische Epopöe als Drama. Aber als bewundernswerte Dichtung, in der gleichsam summarisch, als wollte das Genie des Dichters sich noch einmal von allen Seiten darbieten, alle Vorzüge des Genies lebendig werden: der Freiheitsdrang, der Schönheitssinn, die Kraft des Fabulierens und des Gestaltens, und der hohe sittliche Ernst der Lebensauffassung, trägt der Tell einen wunderbaren poetischen Reichtum in die dramatische Form, adelt er jede Bühne, auf der er wieder lebendig wird.

Wir haben hier der Schillerschen Macbeth-Bearbeitung, die längst gegen den ursprünglichen Text Shakespeares zurückgedrängt wurde, sowie des tragikomischen Märchenlustspiels „Turandot", das Schiller in der Periode seines Schaffens, in der er zumeist dem Fabeldrama huldigte, frei bearbeitet und poetisch vergoldet hat, keine ausführliche Erwähnung gethan. Beide Bearbeitungen gehören nicht dem lebendigen Besitz der deutschen Bühne an, ebensowenig wie die gelegentlich erwähnten Lustspiele nach dem Französischen, ebensowenig wie das Demetrius-Fragment, dieses herrliche Bruchstück, das zu ergänzen sich bisher keine Hand stark und kein Sinn weihevoll genug erwiesen hat.

So hätten wir denn die mächtig ragenden, lebensvollen Gestalten des Hintergrundes jener großen Scene, auf der wir uns die Figuren des modernen Dramas versammelt denken, näher ins Auge gefaßt. Wir suchten uns der wetteifernden Naturnachahmung Shakespeares zu nähern und erkannten in ihm die Blüte des Individualismus auf der Bühne, die, aus den ewigen Quellen des Psychologischen genährt, im Laufe der Jahrhunderte nicht welken kann. Wir versuchten zu Lessings Größe emporzublicken, der den Grundstein zu einer eigenartigen deutschen Charakterkomödie gelegt, gegenüber den Franzosen das dramaturgische Gesetz der Antike wiederbelebt und hohe ethische Wahrheiten von der Bühne herab verkündet hat. Wir sahen endlich in den beiden Dichterheroen Goethe und Schiller auf einem Entwick-

lungswege, der vom unmittelbaren Leben ausgeht und zu einer gedachten Welt gesetzmäßiger Schönheit gelangt, erst die Richtung des Individualismus, dann die der typischen Kunstform zu neuer Blüte gelangt. Im Gehalte ihrer dramatischen Werke aber fanden wir den ideellen Gehalt der Zeit verkörpert oder ausgesprochen, naiv oder mit Absicht von der Bühne herab verkündet.

Eine Welt von Konflikten ist in den dramatischen Werken dieser Großen auf der Bühne erschlossen und unter die höchsten ethischen Gesichtspunkte gestellt. Mächtig dringt diese Welt an unsere Herzen und namentlich die Wirkung der großen, erschütternden Tragik, die Läuterung der Gemüter, ist noch heute auf der modernen Bühne zumeist an diese fortlebenden Werke geknüpft, die wir trotz der Verschiedenheit ihrer Richtungen im weiteren Wortsinne als klassisch bezeichnen. Aber ist die Welt der Konflikte dadurch erschöpft? Strömen nicht immerwährend aus Leben, Überlieferung und Geschichte neue zur Gestaltung drängende Anregungen und Bewegungen? Selbst die orthodoxesten der Klassiker-Verehrer haben das nie leugnen wollen. Form- und gedankengebend leben die Klassiker in der Litteratur und in der Nation fort. Aber sowohl aus ihnen selbst heraus, aus ihrem Unsterblichen, das nicht nur fortlebt, sondern sich auch fortentwickelt, sowie aus der volkstümlichen Kraft erstehen neue Richtungen, neue Gebilde, neue Kunstformen. Sie erstehen teils in der Anlehnung an die Klassiker, teils im Widerspruch gegen diese großen Bildner. Sie erwachsen in der Sphäre der schon dargestellten Konflikte oder sie wurzeln in der Gesellschaft und im Volksleben, in jenem Bürger- und Bauerntum, dem unsere Klassiker zufolge ihrer mehr litterarischen, als volkstümlichen Entwicklung in einer Zeit der nationalen Kleinstaaterei nur allzu ferne standen. Gelang es auch den Nachfolgern der Großen, das Tiefste, Reinste der Volksseele auszusprechen, und in welcher Richtung schritten jene Wenigen vorwärts, denen es gelang? Welche sich aufdrängenden Aufgaben sind gelöst worden und welche harren noch der Genien, die da kommen werden? Was für lebendige

Zeugniſſe der Fortentwicklung des Dramas muten uns an und welche Abirrungen haben wir im Sinne der Meiſter zu beklagen? Mit dieſen Fragen nähern wir uns, von den Heroen-Geſtalten der Klaſſiker Abſchied nehmend, dem Mittelgrunde unſerer Scene.

II.

Die Charakteriſtiker.

Heinrich von Kleiſt. — Die Familie Schroffenſtein. — Pentheſilea. — Käthchen von Heilbronn. — Prinz von Homburg. — Die Hermannsſchlacht. — Nationale und künſtleriſche Notwendigkeit. — Der zerbrochene Krug. — Chriſtian Dietrich Grabbe. — Der Herzog von Gothland. — Freude am Häßlichen. — Otto Ludwig und Friedrich Hebbel. — Neue Technik des Dramas. — Judith. — Maria Magdalena. — Der Ring des Gyges. — Genovefa. — Die Nibelungen. — Peſſimismus der Charakteriſtiker. — Der Erbförſter. — Die Makkabäer. — Robert Griepenkerl. — Georg Büchner. — Robert Hamerling.

In der theoretiſchen Einleitung haben wir zwei große Richtungen, die im Weltlitteratur-Drama, insbeſondere aber im deutſchen Drama mit einander im Kampfe liegen, zu verfolgen und zu kennzeichnen geſucht. Bei der prinzipiellen Vergleichung des Charakterdramas und des Fabeldramas in ihren weſentlichen Merkmalen traten naturgemäß die weſentlichen Gegenſätze in ihrer ganzen Schärfe hervor. Im natürlichen und hiſtoriſchen Verlaufe zeigen ſich ſelbſtverſtändlich Übergänge und Vermittlungen, Ausbeugungen und Ausgleichungen. Wir haben erfahren, was für bedeutſame Elemente des Charakterdramas in den Werken Goethes, Schillers und Leſſings enthalten ſind. Allein die künſtleriſche Überzeugung zog Schranken, dämpfte ab, vermiſchte die Elemente, glättete und beſänftigte. Erſt durch Shakeſpeare fand man den Mut, die letzten Konſequenzen des Charakterdramas zu ziehen; erſt aus ihm heraus entwickelte ſich eine Kunſttheorie in dieſer Richtung, erſt auf ihn gründete ſich ein Schaffen, das ſich prin-

zipiell der Antike gegenüber stellte. So hoch Shakespeare selbst als absolutes Muster der Richtung dasteht, er war es nicht allein, welcher sie zeitigte, welcher ihre bedeutenden Schöpfungen, ihre Exaltation und ihre Auswüchse hervorrief. Die Versenkung in die Tiefen des Gemütslebens, das in seinen Extremen bis zur Grübelei gesteigerte Studium der Individualität ist ein Kennzeichen des germanischen Geistes, dem Shakespeare eben so wie seine Nachfolger angehört. Dieser Geist, der, wie wir gesehen haben, schon bei den Anfängen eines National-Dramas thätig war, regte sich aufs neue nach Abschluß der sogenannten klassischen Periode.

Vier durchaus originelle Erscheinungen, die man gemeinhin gesondert als inkommensurable Individualitäten aufzufassen pflegt, deren Verwandtschaft aber sich vor dem tiefer eindringenden Blicke darthut, sind für Deutschland die produktiven Bahnbrecher auf dem neuen Wege. Sie vereinigen mit poetischer Kraft den Mut der Meinung und die bisweilen bis zum Martyrium gesteigerte Ausdauer des streitbaren theoretischen Denkers. Sie sind nicht die populärsten unserer modernen Dichter und haben doch den größten Einfluß auf eine Richtung, die volkstümlich zu werden beginnt, genommen. Es sind vier scharf hervorspringende Charakterköpfe der neueren Litteratur: Heinrich von Kleist, Christian Grabbe, Otto Ludwig und Friedrich Hebbel. Diese vier Dramatiker, von denen nur einer, der mit der warmen empfänglichen Litteraturwelt Wiens in Verbindung trat, noch bei Lebzeiten Anerkennung und dominierende Geltung erreicht hat, sind durch ihr Bestreben und durch ihren Stil, durch ihre offene Auflehnung gegen den Klassizismus, durch ihren festen Glauben an den Fortschritt des Dramas in einer neuen Richtung, durch ihren auf die Spitze getriebenen Individualismus auf das engste mit einander verbunden. Ihnen gemeinsam ist ein kühn anstürmender, die Litteraturgötter befehdender Prometheusgedanke. Den Dramen jedes einzelnen aus dieser Gruppe ließe sich das Goethesche Motto an die Stirne schreiben:

„Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten
Wie ich."

Ihnen gemeinsam sind alle Eigenschaften und alles Bewußtsein der Reformatoren: die Kühnheit, der Stolz, das Betonen der isolierten Stellung und die Härte des Urteils, ihnen gemeinsam ist das Ungemach der Verkennung, das traurige Schicksal, an einem zu kurzen Maßstabe gemessen zu werden, ihnen gemeinsam endlich die krankhafte Überspannung der Kraft und das bis zur Überreizung der Reflexion gesteigerte Bemühen, das neue Evangelium der Litteratur sich und anderen klar zu machen und das Geheimnis der poetischen Thätigkeit bloßzulegen. Der erste in der Reihe, neben Hebbel der stärkste Poet der ganzen Richtung, der unglücklichste von allen und doch in einem höheren Betrachte der glücklichste, da einzelne seiner Dichtungen den Preis der Volkstümlichkeit errangen, ist der vielverkannte, von der Mitwelt zurückgestoßene, von der Nachwelt noch nicht voll gewürdigte **Heinrich von Kleist.** (1776—1811) Oberflächlichkeit hat ihn zuweilen als den letzten Klassiker, öfter noch als den hervorragendsten Romantiker bezeichnet. Er ist keines von beiden. Er geht auf ureigener Bahn, auf der ihm nur der Stern Shakespeare voranleuchtet; er ist der erste ausgesprochene „Charakteristiker" des deutschen Dramas. Die psychologische Wahrheit ist die Seele seines ganzen Schaffens. Und in welchen Kämpfen, in wie furchtbaren Erschütterungen, ja in welch schrecklichen Verirrungen des Gedankenlebens hat er sich zu dieser durchgerungen! Das Subtilste der Individualität zu begreifen und es konkret auszudrücken, die leiseste, verborgenste Erregung des Gemütes in die sinnliche Erscheinung einzufangen — das war der Kern seines poetischen Ringens, seiner schmerzvollen philosophischen Forschung, seiner Grübelei und seiner Gemütserschütterungen. Er war einer jener

Heinrich Heine.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA.

wenigen Genien, denen die Gedankenarbeit zur furchtbar ernsten Herzensangelegenheit wird, bei denen die Erregung der Phantasie mit erschütternder realer Gewalt in das Leben eingreift. Es ist wahr, daß er durch dieses auf den Grund aller Erscheinung gerichtete überreizte Bemühen psychisch und physisch zerrüttet wurde, es ist richtig, wenn die Biographen Wilbrandt und Julian Schmidt den pathologischen Zug als entscheidend für seinen Lebensgang hervorheben; allein es wäre unrichtig, wenn man diesen pathologischen Zug ausnützen wollte, um das, was in seinen Werken nach ererbter und erlernter theoretischer Anschauung unerklärlich erscheint, einfach als krankhaft und unverständlich hinzustellen. Vielmehr befand sich Kleist mehr als einmal in voller Klarheit auf der Höhe des von ihm poetisch Gewollten. Wenn er endlich fiel, wenn die zersetzende Richtung seiner Lebensphilosophie ihn endlich in den Abgrund lockte, so stürzte er doch von einer großen Höhe und der Künstler in ihm war niemals der Verworrenheit anheimgefallen. Er besaß volle Klarheit des ästhetischen Bewußtseins und, von seinem Jugendwerke abgesehen, bewährt sich selbst in den scheinbaren Ausschreitungen seiner Werke die strengste Folgerichtigkeit in der Auffassung des Dramatischen, an der er von Anfang bis zu Ende festhielt. Kleists Jugend in Frankfurt an der Oder, in militärisch-bureaukratischen Kreisen verlebt, fiel noch in die klassische Zeit. Der Dichter hatte aber keine rechte Fühlung mit den Weimarer Kreisen. Ohne Aufmunterung oder Mahnung von dort her arbeitete der Jüngling an seiner inneren Bildung. Nach langem Kampfe, nachdem er sich mit blutendem Herzen von der Philosophie losgesagt hatte, entschied er sich für den Beruf des Poeten. Gleich zu Beginn setzte er sich die höchsten Ziele. Er äußerte, er wolle Goethen den Kranz vom Haupte reißen; er fühlte eben, daß von allen Klassikern Goethes Universalgenie, das die „Iphigenia", aber auch den „Egmont" schaffen konnte, der neuen, von ihm selbst angestrebten Richtung am nächsten stehe. Er begann mit der „Familie Schroffenstein", (1803) mit einem Drama, das Lob und Miß-

fallen, Schreck und Bewunderung zu gleicher Zeit erregte, indem das Neue erkannt wurde, ohne daß die Zeit es zu qualificieren verstand. Eine mächtige Sprache und doch, wie die Zeitgenossen schon konstatieren, kein Hauch von Schillerschem Pathos und Schillerscher Rhetorik und kein Zug von der Erhabenheit der Antike. Ein fürchterlicher Vorwurf, eine blutige grauenvolle Geschichte, welche damit endet, daß die feindlichen Brüder ihre eigenen Kinder töten, und als Grundlage ein Mißverständnis, in dem der Zufall ein tückisches Spiel treibt. Dieser sonderbare Schluß, diese kleinliche Aufklärung, welche den ungeheuerlichen Vorgängen auf dem Fuße folgt, hat das Stück bis zum heutigen Tage unaufführbar gemacht. Dieser Schluß ist denn auch ein Fehler im eigentlichen Kleistschen Sinne, denn er liegt außerhalb der leidenschaftlichen Charaktere, welche aufhören sie selbst zu sein, wenn sie sich im Angesichte der gräßlichsten Frevel die Hände reichen. Dennoch bezeichnet das Stück einmal ein notwendiges Entwicklungsmoment, dann die bereits voll und plastisch ausgebildete Meisterschaft des Individualismus. Ein notwendiges Entwicklungsmoment deshalb, weil die gegen das abrundende Fabeldrama anstürmende Reaktion, weil die wild revoltierende Auflehnung gegen den Verstand der Ereignisse, weil die bis zum Extrem getriebene Absicht, den Charakter alle Stadien von der in sich beruhigten Größe bis zu der in sich gebrochenen Verwilderung durchlaufen zu lassen, naturgemäß auf ein solches Problem verfiel. Wir finden einen durchaus analogen Ausgangspunkt im „Titus Andronicus“ von Shakespeare, im „Herzog von Gothland“ von Grabbe. Die eigentümlichsten Voraussetzungen werden gehäuft, um die großartigsten Veränderungen innerhalb des Charakters, um das scheinbar Widerspruchsvolle, um die furchtbaren Antinomien des Lebens und der Individualität psychologisch zu begründen. Nach dieser Seite offenbart sich auch schon die volle Meisterschaft der neuen Technik, das Herb-Schöne in den Liebesgesprächen, das Hart-Großartige im Ausdrucke der Leidenschaft. Vom Dialoge meint Tieck, er sei ein

sonderbares Hinwerfen und Auffangen einzelner Reden und Fragen, nicht unähnlich einem Ballspiel. Allein so sonderbar ist diese Methode, ein Gespräch zu entwickeln, nicht, wenn man nur mehr an das Leben als an die dramatischen Muster denkt. Diese Inversionen, diese halbgesprochenen Reden, diese Unterbrechungen, dieses Sich-durchkreuzen der Gedanken entspringt der künstlerischen Absicht, in das verborgenste Getriebe der Seele einen Einblick zu eröffnen. Es ist die künstlerische Praxis, welche vollständig jener künstlerischen Absicht entspricht, die Kleist in den merkwürdigen Worten geäußert hat: „Jede erste Bewegung, alles Unwillkürliche ist schön, und schief und verschroben alles, sobald es sich begreift.“ All die Hauptzüge der „Familie von Schroffenstein“ finden sich in den späteren Werken wieder, nur mit dem Unterschiede, daß da, wo es Not thut, der tragische Ausgang der furchtbar wilden Bethätigung der Individualität entspricht. So namentlich in dem Trauerspiel „Penthesilea“ (ersch. 1808), wo alles daraufhinzielt, eine große Natur in der ganzen Skala der Empfindungen, von der glühendsten Liebe bis zum wildesten Hasse, vom Taumel des Glückes bis zur stumpfen Selbstvernichtung auszudenken, auszufühlen und auszugestalten. Es geht in dieser Amazonentragödie nicht ohne Gewaltsamkeiten ab, welche, bloß berichtet oder mit schwächerer Kraft dramatisiert, den Eindruck der Widernatürlichkeit hervorrufen müßten. Allein die geniale psychologische Motivierung, die sich nicht wie in der „Familie Schroffenstein“ schließlich in Selbstironie auflöst, sondern konsequent zum Ungeheuerlichen hinanleitet, und die Anschaulichkeit der Kleistschen Sprache feiern hier bereits große Triumphe. Der Charakter erscheint auf die Spitze getrieben und doch nicht übertrieben. Die Ermordung des Achilles ist an sich betrachtet gräßlich, aber im Zusammenhange der Charakteristik verständlich und begreiflich. Sie wirkt darum weit weniger abstoßend und anwidernd als beispielsweise der weit mehr überfeinerte Bericht vom Tode des Hippolyt in der „Phädra“ des Racine, weil dort die volle tiefeinschneidende Motivierung durch den Charakter

fehlt. Die große, wildedle Natur ist in der Penthesilea, in der Furchtbarkeit, wie in der Großartigkeit mit kühnster Konsequenz dargestellt:

„Die abgestorbne Eiche steht im Sturm,
Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,
Weil er in ihre Krone greifen kann."

Von dem Schauspiel „Käthchen von Heilbronn" (ersch. 1810) sagte Kleist selbst, es sollte die Reversseite der Penthesilea werden. Dem Heroisch-Naiven sollte hier das Anmutig-Sinnlich-Naive sich gegenüberstellen. Der großen Natur, die stürmisch ihren Antrieben folgt und mit tobender Willenskraft von glühender Liebe zu wildem Haß überspringt, die liebenswürdig-einfältige, die sich willenlos, bereit zu leiden und zu dienen, an das übermächtige Gefühl hingiebt, das sie überkommt.

Das prächtige Schauspiel der anmutigsten Naivetät und der naiven Zustände war eine Zeitlang eines der schlimmstverkannten der deutschen Litteratur. Wie man Grillparzers „Ahnfrau" schlechthin, ohne auf irgend ein Unterscheidungsmerkmal zu achten, zu den Schicksalstragödien warf, so ward Kleists „Käthchen von Heilbronn" als „Ritterschauspiel" bezeichnet, gewürdigt und abgethan. Was aber a potiori unter einem Ritterschauspiel zu verstehen sei, das ist seit längster Zeit allen Litteraturkennern geläufig: konventionelle Phrasen, Allerwelts-Spektakel ohne Kolorit und Charakter, Renommisterei und Rauferei auf den Brettern. Zum Unglück indes für alle Litteratoren, welche vor allem auf ein geordnetes Hauswesen im Bereiche unserer Dichtungen halten, weist das „Käthchen von Heilbronn", bei Lichte besehen, auch nicht eines der angeführten Merkmale auf. Das merkwürdige Stück, wenn es sich schon selbst als Ritterschauspiel bezeichnet, hat kaum einen einzigen konventionellen Zug, es ist voll Kolorit und Charakter, und so viel auch gehauen und gestochen wird, so geschieht es doch durchweg aus interessanten psychischen Motiven, so zu sagen, im strengen Auftrage der Charaktere. Den „Götz von Berlichingen" hat der Name Goethe vor der Ver-

mengung mit den Ritterstücken, welche später die Rüstungen ohne die Leiber auf die Bühne brachten, bewahrt. Kleists „Käthchen von Heilbronn“ wollte man vielfach in die litterarische Rumpelkammer verweisen. Aber mit der ihr innewohnenden Schwungkraft erhob sich die Dichtung in jene reinen, der litterarischen Fehde entrückten Höhen der edlen volkstümlichen Wirkung, wo das Meisterwerk des jungen Goethe schon so lange unangefochten thronte. „Götz“ und „Käthchen“ sind gleichmäßig dramatische Nationaldichtungen, in denen die Poesie des deutschen Mittelalters lebendig geworden ist, beide gleich erhaben über das hohle Jambenpathos und die leere, polternde Derbheit, die sich desselben Stoffes vergeblich zu bemächtigen suchte. Aber ebenbürtig in den ungeschminkt volkstümlichen Reizen der Sprache und in der Fülle und Pracht des Zeitkolorits, sind diese uns so teueren Dichtungen doch grundverschieden in der Auffassung und in der Wiedererweckung des mittelalterlichen Geistes. Der „Götz“ ist durch und durch eine Historie, das „Käthchen“ durch und durch ein Märchen im Geiste des blühenden Rittertums. Goethe war eben schon bei jungen Jahren ein Meister der dramatischen Objektivierung, Heinrich von Kleist mehr und weniger als dieses, ein Fanatiker der Objektivierungssucht. Der Drang, die Individualisierung von Zeit und Menschen bis zum Extremsten zuzuschärfen, war übermächtig in Kleists poetischem Naturell. Der Dichter begnügte sich nicht mit dem Unmittelbaren, das ihm entgegen kam, sondern er lauerte demselben auf, um es zu erhaschen. Kleist war nicht zufrieden, in seinem „Käthchen“ die Zeit, die er darstellen wollte, zu beherrschen, sondern er ging so weit, sich selbst der Herrschaft dieser Zeit willig gefangen zu geben. Es war ihm nicht genug, neben der Realität des Mittelalters auch die Vorstellungswelt jener Zeit vorzuführen, sondern er gab dieser Vorstellungswelt selbst Realität, ganz im Geiste jener Menschen, die er dichtend gestaltete, nicht im Sinne derjenigen, für die er dichtete. Auf diese Art hat sich das Drama in ein Märchen gewandelt, und so aufgefaßt, werden uns alle

Wunderlichkeiten der Dichtung verständlich in ihrer eigentümlichen poetischen Notwendigkeit. Vergleicht man beispielsweise die Kunigunde mit den beiden Giftmischerinnen des „Götz“ und des „Fiesco“, mit der Adelheid und mit der Imperiali, so findet man in den letzteren dämonische weibliche Gestalten, deren Abglanz in jedem Spiegelbild der Gegenwart wieder zu finden wäre, während Käthchens abscheuliches Gegenbild nur im Geiste mittelalterlichen Märchens zu denken ist. Kunigunde, weit entfernt, die Nachtseite des Verlockend-Weiblichen zu vertreten, ist die Hexe des alten Märchens, deren grenzenlose moralische Häßlichkeit sich naiv auch in physischer Abscheulichkeit versinnlicht und die bloß durch allerhand Künste die Gestalt eines begehrenswerten Weibes anzunehmen weiß. Im Sinne dieser Auffassung erklärt sich auch die Lösung dieses Stückes, die Abstammung Käthchens vom Kaiser, die Erhebung desselben zur Prinzessin, die echt märchenhafte Entdeckung, daß das gedrückte und verfolgte Bürgerkind von Gottes Gnaden zur Herrschaft und Hoheit berufen sei. Unserer modernen Empfindungsweise würde es weit mehr entsprechen, das schlichte Mädchen um seiner opferwilligen Hingebung willen zu Glanz und Würden emporgehoben zu sehen, aber der feudal-konservative Grundzug des deutschen Märchens kennt eine solche Lösung nicht. Das Edle wird in dieser Sphäre aufs Naivste durch edle Geburt versinnlicht und Kleist folgt auch auf diesem Wege willig dem volkstümlichen Geiste des Mittelalters.

Nicht ganz allein auf Rechnung des Märchenhaften aber darf man in „Käthchen von Heilbronn“ das Mitspielen des Somnambulismus, die merkwürdige Scene unter dem Fliederbusch setzen wollen, in der das schlummernde Käthchen auf die Fragen des Grafen von Strahl unbewußt Antwort erteilt. Wie falsch hat man diese Scene und ähnliche, die sich in Kleists Werken vorfinden, als eine Hinneigung zum Mystisch-Romantischen ausgedeutet. Vielmehr war es das bis zum äußersten gesteigerte Bemühen, die Natur aus ihrem geheimsten Verstecke

hervorzulocken, welches dazu führte, die Persönlichkeit unter der Schwelle des Bewußtseins zu belauschen und das Psychologische bis zu jenem Punkte zu verfolgen, wo es in das Physiologische überspringt. Aus ähnlichem Grunde erklärt sich die vielbesprochene Seltsamkeit, die an dem Schauspiel „der Prinz von Homburg" so oft getadelt wurde. Der Held, der tapfer und klug ein siegreiches Treffen geliefert, aber dabei das Gebot der Subordination überschritten hat, wird vor ein Kriegsgericht gestellt und durch die Täuschung, daß er zum Tode verurteilt sei, bestraft. Der Held beginnt zu zittern, zu flehen und zu klagen. Er will das Leben nicht lassen; ihn schaudert vor dem Tode. Diesen Zug hat man nicht genug tadeln können. Die Feigheit, hieß es, entstelle das Bild des Helden. Adolph Stahr führte in seiner Aristoteles-Erklärung diese Scene geradezu als ein Beispiel des Falschen, der fehlerhaften und inkonsequenten Charakteristik an. Aber Kleist wollte eben keinen typischen Helden darstellen, sondern einen individuellen. Gerade in diesem anscheinenden Widerspruch, der sich so oft im Leben vorfindet, der also in der Tiefe des Psychologischen irgendwo überbrückt sein muß, lag nach seiner Anschauung Individualität, Persönlichkeit. Ein Prinz von Homburg, der dem Todesurteile des Kriegsgerichtes eben so ruhig steht wie den Todesgefahren der Schlacht, wäre ihm eben als eine verkörperte Abstraktion des Heldentums erschienen. Ein Kriegsheld, der fern vom Schlachtfelde vor dem Tode zittert, dünkte ihm konkret, dünkte ihm eine bestimmte menschliche Physiognomie, die nur sich selbst gleicht und in sich begründet ist.

Eines der denkwürdigsten Zeugnisse trotziger und schneidiger Originalität ist jenes Schauspiel Kleists, in dem die nationale Leidenschaft Fleisch und Blut erhielt: die Hermannsschlacht. Sie hat mit den vielen Hermannsschlachten, die sich vor oder nach ihm auf der Bühne ereignen sollten, im Plane oder in den Helden keinen wesentlichen Zug gemein. Klopstock, dem noch vor allem der Gedanke einer poetisch-litterarischen Befreiung

des Deutschtums vorleuchtete, trat mit seinem Bardiet aus der lyrisch-dithyrambischen Sphäre nicht heraus. Grabbe gefiel sich darin, die unbehauenen Klötze der Geschichte auf eine erträumte Schaubühne zu wälzen. Kleist schuf aus der Schlacht im Teutoburger Walde ein wahres Drama, ein konzentriertes Bild der Wirklichkeit, und diese Wirklichkeit war nicht aus einem einseitigen Studium der Geschichte, sondern aus dem unmittelbar gegenwärtigen national-politischen Jammer, der sich im Herzen des Dichters zur Verzweiflung steigerte, geschöpft. Um das Stück ganz und voll zu verstehen, muß man nicht vor allem an die Zeit der Völkerwanderung, sondern an die der Napoleonischen Gewaltherrschaft in Deutschland zurückdenken. Die Hermannsschlacht ist durch und durch Tendenzpoesie im höchsten Sinne des Wortes. Rom ist Frankreich, die Fürsten der Cimbern, Nervier und Ubier keine anderen als die des Rheinbundes, die sich vertragsmäßig dem Weltbeherrscher unterordnen, Hermann die verkörperte Sehnsucht des Dichters, der Angst- und Notschrei der Nation nach einem Manne, der mit rücksichtsloser Thatkraft über Verträge und Bündnisse, ja selbst über sittliche Bedenken hinweg auf die Lösung der nationalen Befreiungsaufgabe losschreitet. Die Hermannsschlacht, die in den schlimmsten Tagen des Napoleonischen Weltregiments entstand, hatte nicht das Glück, unmittelbar wie Fichtes Reden an die deutsche Nation oder Theodor Körners Gedichte auf die Befreiungsthat einzuwirken. Kleist starb durch Selbstmord — man sagt in Verzweiflung über den vermeintlichen Selbstmord der Nation — ehe das blutige Morgenrot der Befreiungskriege herangebrochen war, und sein hinterlassenes nationales Drama wurde (gleich dem Schauspiel „der Prinz von Homburg") erst 1821 durch Ludwig Tieck veröffentlicht. Aber dieses Drama bleibt nichts destoweniger ein imposantes Denkmal einer bis zur Wildheit gesteigerten, aus der Verzweiflung geborenen nationalen Begeisterung. Nicht ohne Absicht ist der Verrat, den Hermann an den Römern verübt, ins grellste Licht gestellt, nicht ohne Absicht wird List und Betrug

durch den großen Zweck geheiligt, nicht ohne Absicht wird die bestrickende Liebenswürdigkeit der Römer als die Heuchelei der tiefsten Korruption, gegen die jedes Mittel erlaubt ist, entlarvt. Das Ganze atmet den Geist einer gewaltigen politisch-historischen Notwendigkeit, einer nationalen Sittlichkeit, vor der die individuelle schweigen muß. Aber die Berechtigung gewisser historisch-politischer Notwendigkeiten zugestanden, war und blieb das künstlerisch dramatische Problem denn doch ein verfehltes. Auf der Bühne, wo sich der Volkscharakter in einzelnen Typen konzentriert, das Volk selbst aber als eine stumpfe Masse erscheint, gilt vor allem das Individuelle und Persönliche, selbst das stärkste Genie kann uns nicht überreden, für die Unsittlichkeit des Einzelnen, als das Gebot einer höheren volkstümlichen Sittlichkeit, sympathisch zu empfinden. Der Einzelne steht uns auf diesem Boden zu nahe, die Menge zerfließt in Ferne und Nebel. Wir vernehmen die Dissonanz, während die höhere Harmonie, in der sich die Dissonanz auflösen soll, durch die dramatische Instrumentation nicht zu erreichen ist. Diesen Eindruck haben wir bei der Lektüre und bei der Aufführung der Hermannsschlacht nie überwinden können. Das Stück wirkt nicht wie ein Schauspiel, sondern tragisch, aber mit den vertauschten Faktoren der Tragödie. Der Held erkauft trotz alledem und alledem den materiellen Sieg durch eine moralische Niederlage. Eine grausame geschichtliche Notwendigkeit versöhnt uns mit sich selbst, aber nicht mit ihrem Werkzeuge, und so opfert denn der übergroße Hermann Kleists mehr als der opferwilligste Schauspielheros entbehren kann, nämlich die Anwartschaft auf die unmittelbare menschliche Sympathie.

Das prächtige Lustspiel: „Der zerbrochene Krug", das in der verhältnismäßig ruhigsten und glücklichsten Lebenszeit des Dichters — entstand, zeigt alle Vortrefflichkeit und Eigenart einer großen Begabung von der lichtesten, freundlichsten Seite. Hinter dem Humor dieser Dichtung, der sich so leicht zu ergeben scheint, liegt eine Fülle ernster Arbeit verborgen. Ohne Zuhilfenahme des dazwischen polternden Ungefährs („Situationskomik" nennt man das heute

euphemiſtiſch), auf Grundlage einer ſtreng einheitlichen Vorausſetzung wird die Handlung mit der Folgerichtigkeit einer Ödipodee retroſpektiv entwickelt, wird eine Fülle bedeutſamer, lebenswahrer, prächtig geſteigerter Komik aus dem Charakter herausgeſponnen. Dabei iſt das Kolorit von einer unvergleichlichen Friſche und Wahrheit; frei von jedem trivialen und ſchablonenhaften Zuge, frei auch von jeder verfälſchenden Überfeinerung offenbart ſich das konzentrierte Volkstum in ſeinen Licht- und Schattenſeiten, in der liebenswürdigen Friſche ſeiner Naivetät, wie in den Auswüchſen dörfiſcher Unkultur und Verkommenheit. Auch hierin, in der Echtheit des bäuerlichen Volkstons, war Kleiſt bahnbrechend und Richtung weiſend auf der deutſchen Bühne. Nur freilich blieb er noch bei der humoriſtiſchen Betrachtungsweiſe dieſer Elemente ſtehen, bei der genrebildlich heitern, die er mit Intuition erfaßte und mit Wahrhaftigkeit wiedergab. Den tiefen Ernſt und die Tragik dieſer Lebenskreiſe aufzuſchließen, war in zwei Künſten, in der dramatiſchen Poeſie wie in der Malerei einer ſpäteren Zeit, der Zeit der Anzengruber, Roſegger und Defregger vorbehalten.

Chriſtian Dietrich Grabbe, der Zuchtmeiſtersſohn aus Detmold (1801—1836), war der nächſte, Kleiſt verwandte Genius, der in der deutſchen Litteratur auftauchte. Auch er tritt gerüſtet und geharniſcht, ein bewußter Reformator, ein Feind aller beengenden Tradition, ein Dichter des ſelbſteigenen Tones, mit ſeinem erſten Drama, dem „Herzog von Gothland“ (voll. 1822) vor das deutſche Publikum. Das Stück überbietet die „Familie von Schroffenſtein“ noch weitaus an Gräßlichkeit der Vorausſetzungen und an Fürchterlichkeit der Konſequenz. Auch hier wird alles an Widerwärtigkeit des Schickſals angehäuft, um alle Triebe einer groß angelegten, ſtets raſch zum äußerſten vorſchreitenden Natur ans Licht zu ziehen. Vergleicht man den Herzog von Gothland des erſten Aktes, den geprieſenen, ſtolzen, edlen Feldherrn, mit dem des letzten, mit dem wimmernden, verzweifelnden, ſich ſelbſt zum Ekel gewordenen Verbrecher, ſo könnte man ſich

leicht an „Macbeth“ gemahnt fühlen. Vergleicht man dagegen die Motive so furchtbarer Umgestaltung, so findet man, daß bei Shakespeare der Keim der verheerenden Macht im Triebe der Persönlichkeit, bei Grabbe aber in einer seltsamen Verknüpfung von äußeren Umständen, in Intrigue und Mißverständnis liegt. So fehlt das geistige Band, das die frappierenden Züge der Charakteristik zusammenhält. Der knorrige Baum scheint in der Luft zu hängen, es rast in den Wipfeln, aber es fehlt die Wurzel, die ihn mit der Erde, mit dem Menschlichen verbindet. Dabei tritt ein Zug hervor, von dem Kleist bei aller Kühnheit des nackten Ausdruckes frei geblieben ist: die Freude am Häßlichen. Es ist zweierlei, das Häßliche im Rahmen eines Charakterdramas nicht entbehren zu können und derart einzuflechten, daß dadurch die Schönheit des Ganzen gehoben erscheint, oder aber das Häßliche mit cynischem Behagen auszumalen und mit selbstgefälliger Virtuosität als ein an sich berechtigtes Element in die Kunst einzuführen. Grabbe hat dies nicht nur im „Gothland“, sondern auch in seinen späteren Werken vielfach gethan. Überhaupt stritt der Virtuose in ihm mit dem Dichter. Die an sich bewundernswerte Gabe, alles kraftvoll aussprechen und gewaltig verbildlichen zu können, ließ ihn fast überall über das künstlerisch Notwendige hinausgreifen. So widerstreben alle seine Dramen ebensowohl der inneren Gebundenheit, wie der technischen Ökonomie. Dabei aber offenbart sich eine Kühnheit der Konzeption, eine so gigantische Gewalt der Sprache, ein so tiefer Einblick in die Natur des Menschen, eine so imposante Verschwendung des künstlerischen Könnens, daß man sich bei der Lektüre Grabbes von seiner Revolution gegen alles Dagewesene mitgerissen fühlt und selbst die furchtbaren Bramarbasiaden, in denen er sich selbst der ganzen Weltlitteratur gegenüberstellt, im Rausche eines derartigen Schaffens begreiflich findet. Grabbe hatte alle Vorzüge eines großen Dramatikers der neuen Richtung, nur nicht den einen, sich konzentrieren zu können. Nur annähernd ist ihm dies in einem Werke, in dem ersten Drama des Hohenstaufen-Cyklus, in

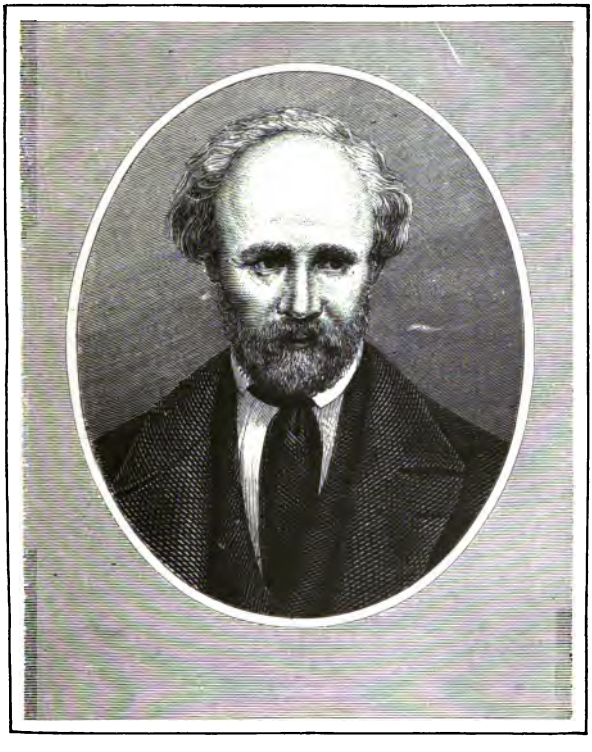
„Friedrich Barbaroſſa“ gelungen. Weit eher mit dieſer Tragödie, als mit dem auseinanderfließenden Drama „Don Juan und Fauſt“ hätte man den Verſuch machen ſollen, von der Bühne herab zu wirken. In allen Dramen Grabbes, zumeiſt aber in „Hannibal“ und „Marius und Sulla“ erkennt man die höchſten Intentionen des Charakterdramas. In keinem gelangen dieſe Intentionen zu reiner Ausführung. Das Vergnügen am Ungeheuerlichen tritt hier der Charakteriſtik eben ſo ſehr in den Weg, wie anderwärts das Vergnügen am Sanften, Ruhig-Geglätteten. Man iſt immer wieder überraſcht von Meiſterzügen, aber aus Zügen allein bildet ſich kein Geſicht. Dazu gehört ſchattierende Vermittlung, Abſchließung der Linien und Perſpektive der Zeichnung. Dieſe Kunſt vernachläſſigte Grabbe zu Gunſten deſſen, was im einzelnen überwältigt. Er war auch darin Virtuoſe, daß er den Stil der Charakteriſtiker zur Manier übertrieb. Wenn Kleiſt im Gegenſatze zur Schillerſchen Rhetorik das Knappe, Bedeutungsvoll-Kurze, Unfertig-Hervorſpringende der Rede mit künſtleriſcher Abſicht bevorzugte, ſo ging Grabbe darin ſo weit, ganze Dialoge und Monologe aus dunklen Epigrammen zuſammenzuſetzen und dadurch das, was hin und wieder aufblitzend den Reiz der Natürlichkeit für ſich hat, zu einer unnatürlich grellen Beleuchtung des Ganzen auszudehnen. Grabbe ſucht nicht immer wie Kleiſt mit ſtreng künſtleriſchen Intentionen nach dem Eigenartigen, er haſcht oft nur um des Effektes willen danach, er ſucht zu blenden und zu verwirren. Auch wenn wir nicht in ſo und ſo viel Briefen an ſeinen Freund Petri und an ſeinen Verleger Kettembeil Nachricht darüber hätten, daß er ſich in ſtürmiſcher Freude an der Ungeheuerlichkeit ſeiner Ausdrucksweiſe berauſchte, wir könnten aus ſeinen Werken ſelbſt entnehmen, wie ſeine Seele dabei aufjauchzte, wenn es ihm gelang, den Tyrannen zu übertyrannen und eine ganze Serie von dunklen Witzen und Bildern des Dialogs an einander zu koppeln. Grabbe war weit mehr als Kleiſt eine unglückliche Natur, trotzdem ihm im Leben weit mehr Anerkennung und Aufmunterung zu teil

ward als dem Dichter der „Penthesilea“. Kleist war als Mensch unglücklich, Grabbe als Dichter. Seine phänomenale Gestaltungskraft trieb ihn zu verwegenem Spiele an. Hatte er eine Gestalt geschaffen, so verschärfte er die naturwahren Züge so lange, bis sie sich zur Karikatur verzerrten. Ein anmutiger Zug ist ihm nie gelungen, einen Frauencharakter hat er nie darzustellen vermocht. In seiner geistsprühenden aber sophistischen Schrift gegen die Shakespearomanie wogt tiefsinnige Auffassung des großen Briten und eine stürmische und jede Schwierigkeit keck überspringende Leichtfertigkeit durcheinander. Man merkt das Bestreben, sich von dem Meister freizustellen, und darin geht Grabbe so weit, Shakespeare gegenüber Richtungen und Werke zu loben, die seinem eigenen innersten Wesen fremd und entgegengesetzt waren. Auch hier, in der theoretischen Sphäre, springt einer jener verstimmenden Widersprüche hervor, denen wir bei Grabbe fast überall begegnen, jener Widersprüche, die nicht wie bei Kleist auf natürlichen, inneren Antinomien ruhen, sondern die bereits von dem Raffinement, von der verzehrenden Sucht, das Außerordentliche zu sagen oder zu leisten, angekränkelt sind.

Grabbe bezeichnet eine Ausbeugung in der Entwicklung, die wir darstellen. Man wird nicht aufhören ihn im einzelnen zu bewundern, aber die neue Kunstrichtung des Dramas wird nie unmittelbar an ihn anknüpfen können. Wohl aber ist dies bei zwei, mit ihrer Wirksamkeit bis in neuere Zeit hereinragenden Dichtern, bei **Otto Ludwig** und **Friedrich Hebbel** (1813—65) der Fall. Wenn auch der eine von diesen beiden, von körperlichen Leiden gepeinigt, sich nicht voll und frei entwickeln konnte, so ist er doch im Wesentlichen dem anderen, der bis zur vollen Höhe des Schaffens emporstieg, kongenial. Entfernt von einander, ohne direkte Beziehung zu einander, kommen beide in ihrem Ideal des modernen Dramas so wunderbar überein, daß das allgemeine Entwicklungsmoment, die volkstümliche Substanz, möchten wir sagen, sich in dieser Übereinstimmung aufs glänzendste offenbart. Diese Originalgenies, beide im Jahre 1813 geboren, Otto Ludwig zu Eisleben

als Sohn eines Juſtiziärs, Friedrich Hebbel als Sohn eines ärmlichen Handwerkers in Weſſelbrunn im Dithmarſchen, ſind einander im Leben niemals nahe gekommen. Beide kämpften einen harten Kampf, ehe ſie den Beruf des Poeten in ſich erkannten, ehe ſie die Anerkennung dieſes Berufes bei anderen fanden.

Wenn Kleiſt ſein Gedankenleben zumeiſt in ſich verſchloß und nur als Poet von der Berechtigung ſeiner Dichtungsweiſe praktiſch überzeugen wollte, wenn Grabbe ſich zwar als Reformator gebärdete, die Geſichtspunkte aber oft mit einander vertauſchte und ſie nie ſyſtematiſch zu bezeichnen vermochte, ſo arbeiteten ſich Otto Ludwig und Hebbel mit aufreibender Geiſtesthätigkeit auf dem Wege einer oft ſelbſtquäleriſchen Ergründung des fremden und eigenen Schaffens zu einer ſyſtematiſch gefeſtigten Theorie hindurch. Hebbel bezeichnet die allgemeinen Geſichtspunkte, Otto Ludwig vertieft ſich in die Einzelheiten der neuen Technik. Beide kommen darin überein, daß der innere, pſychologiſche Vorgang die Seele des Dramas bilde, beide erblicken nur darin die Erfüllung einer künſtleriſchen Aufgabe, wenn die Idee ganz in der Erſcheinung aufgeht, beide fordern von jeder Geſtalt des Dramas die ausgeprägteſte Eigentümlichkeit, wehren ſich aber zugleich aufs heftigſte gegen die Abſchrift der Natur, gegen das Porträt, welches nichts als dieſe Eigentümlichkeit zu geben weiß. Im Individuellſten, das die Kunſtform fordert, muß immer noch der Punkt hervorſpringen, wo die Entwicklung der ganzen Menſchheit anknüpft. So ſagt Hebbel von ſeiner „Maria Magdalena“, daß der Charakter verfehlt wäre, wenn man bloß das arme, bedrängte, unter beſtimmten Bedingungen dem Tode preisgegebene Mädchen in der Heldin dieſer Tragödie erblickte. Die ganze Einſeitigkeit und Gebundenheit des ſozialen Lebens muß aus ihr hervorſpringen, und doch darf keine einzige vom Individuum losgelöſte allgemeine Anſchauung reflektierend auf dieſe Abſicht hinweiſen. Wenn Hebbel immer und immer wieder den idealen Gehalt der neuen Richtung betont, ſo geht Otto Ludwig



Jr. Jubbal.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA.

auf die einzelnen Geheimnisse des Schaffens zurück. Die erste Vorstellung des Dichters, sagt er uns, ist ein unruhiges Farbenspiel, das sich allmählich in Musik auflöst. Dann schließen sich, ehe noch Fabel und novellistischer Inhalt dem Dichter gegenwärtig sind, Situationen an, Gruppen plastisch-mimischer Gestalten. In diesen liegt dann eine Erzählung, die aber erst allmählich klar wird. Die erste Niederschrift giebt die Idee, den Kausalnexus der Handlung, die psychologischen Gesetze der einzelnen Züge, den vollständigen Inhalt der einzelnen Scenen; allein das Fertige ist kein poetisches Gebilde. Es giebt den Inhalt des Dramas an, aber es ist nicht Drama selbst. Jedes Stück Charakterentwicklung ist gleichsam ein psychologisches Präparat; das Gespräch ist nicht wirkliches Gespräch, sondern eine Reihe von psychologischen Zügen, pragmatischen und höheren Motiven. Nun erst, meint Otto Ludwig, beginnt die eminent dramatische Arbeit. Das Absichtliche muß hinter das Unabsichtliche zurücktreten, man muß an den Geberden der Rede bemerken, was in der Person vorgeht; aber sie darf es nicht mit dürren Worten sagen. Es laufen gleichsam zwei Gedankenreihen neben einander, die eine, welche ausdrückt, was für Gedanken, Wünsche und Motive sich in der Seele regen, die andere, welche sich damit beschäftigt, diese inneren Vorgänge in die dem Menschen natürlichen Zeichen umzusetzen. Oft darf die Oberfläche der Rede nur so leicht affiziert werden, wie ein leises Lüftchen die Wellen kräuselt. Die Person muß ihren Charakter schildern, ohne es zu wollen. Sie muß, indem sie ihren vermeinten Charakter betont, ihren wirklichen, ohne es auch nur zu wissen, zur Erscheinung bringen. Otto Ludwig macht Hebbel den Vorwurf, daß ihm dieses endgiltige Umsetzen des Absichtlich-Psychologischen in die unabsichtliche Erscheinung nicht durchwegs gelungen sei. Seine Gestalten exponierten sich mit zu viel Selbstbewußtsein. Sie tauschen die Schilderungen ihrer Charakterzüge aus; sie sprechen mehr von sich, als daß sie sich selbst sprechen. In einzelnen Werken Hebbels, selbst in der so großartig angelegten „Judith“, erscheint der

Vorwurf, den hier ein Charakteristiker dem andern macht, wohl begründet; in anderen, namentlich in „Maria Magdalena“, trifft er nicht zu. Hier ist die Intention der Charakteristiker für das bürgerliche Trauerspiel eben so vollständig erreicht, wie in Otto Ludwigs „Makkabäern“ für das historische. In beiden Stücken äußert sich der Naturlaut mit erschütternder Wahrheit, ist das Ethische und Ideelle des Menschen in der unwillkürlichen, instinktiven Äußerung erfaßt. So inkommensurabel diese beiden Stücke dem Stoffe nach scheinen mögen, so durchaus analog ist in den beiden Meisterwerken dieser modernen Charakteristiker das erfolggekrönte Bemühen, von der objektivsten aller Dichtungsformen den Subjektivismus, von der unmittelbaren Gefühlsäußerung die zu durchblickende Absichtlichkeit ferne zu halten. An beiden endlich zeigt es sich, wie falsch es ist, die Richtung der Charakteristiker mit der des krassen Realismus zu verwechseln. Otto Ludwig spricht es geradezu aus, daß das Leben auf der Bühne, indem es Genuß am Schmerze aufkommen lassen will, sich von der Wirklichkeit, welche oft Ekel und Trostlosigkeit erzeugt, entfernen müsse. Die Personen sollen in der Gestalt wirklichen Leidens erscheinen, der Zuschauer aber soll tragisches Mitleid empfinden, d. h. durch die Kunst verklärtes, zum Genuß gemachtes. Dazu dient ein Zug der Idealität in der Darstellung, der schon im Bildlichen selbst liegt und sich in der erhöhten Empfindung, in der Konzentrierung der Charaktere und im hervortretenden Kausalnexus der Motive zu erkennen giebt. Hebbel bethätigt diesen idealistischen Zug bei aller charakteristischen Schärfe in seinen Werken. Er liebt Stoffe, welche schon ihrer Natur nach über die gewöhnlichen menschlichen Dimensionen hinauswachsen, welche ihm die Charakteristik groß, ja gigantisch anzulegen gestatten. Er bringt gern den Mythus auf die Bühne, wie er es in seinen Meisterwerken „Die Nibelungen“ (1862) und „Der Ring des Gyges“ (1856) gethan hat, oder das Legendarische, wie in der „Genovefa“ (1847), aber er erblickt im Sagenhaften nicht kondensierte Geschichte, sondern kondensierten Charakter.

Man vergleiche seine „Genovefa“ mit jener von Tieck, und man findet sofort den Grundunterschied, daß der Romantiker das Schwergewicht der Wirkung im Wunderbaren der Fabel, Hebbel aber im psychologischen Problem, das im Verhältnis der keuschen Genovefa und des wild sinnlichen Golo liegt, gesucht und gefunden hat. Was in den „Nibelungen“ und im „Ring des Gyges“ sich anscheinend Wunderbares ereignet, ist dem Dichter nur eine verdichtete symbolische Sprache des Psychologischen. Das Motiv regiert, die Nebelformen des Märchens umschließen nur diesen Kern und vergrößern ihn, ohne seine Urgestalt zu verändern. Im „Ring des Gyges“ geht Kandaules, die gekrönte Eitelkeit, an sich selbst zugrunde. Im Besitze des schönsten Weibes fühlt er sich nicht glücklich, ehe ihm das Auge des Freundes die Unvergleichlichkeit des Besitzes bestätigt. Er giebt dem Freunde Gyges Gelegenheit, die Gattin in einer Stunde, die nur dem Gemal gehören sollte, zu bewundern, und verliert dadurch Krone, Gattin und Leben. Der märchenhafte Ring, wonach das Stück genannt ist, hat, sobald er in einer bestimmten Richtung gewendet wird, die Eigenschaft, den Träger unsichtbar zu machen. Dieser Ring, von Gyges dem Könige zum Geschenke gemacht, wird von dem Könige dem Geber zurückerstattet, um das thörichte Unternehmen möglich zu machen. Er erscheint wohl mit als ein Motiv der äußeren Handlung, aber die Kette der inneren Motive schließt ohne diesen Ring. Der Ring ist nichts als die symbolisierte Macht, die dem Könige von allen Seiten zugetragen wird, die seinen Übermut reizt und ihn dazu auffordert, sein Glück so gewaltsam und vordringlich zu betasten, daß der Blütenstaub davon abgestreift wird. In diesem Tiefsinne ist das Mythische überall bei Hebbel zu nehmen. Er selbst drückt es deutlich in den schönen Versen aus:

„Einen Regenbogen, der, minder grell als die Sonne,
Strahlt in gedämpftem Licht, spannte ich über das Bild,
Aber er sollte nur funkeln und nimmer als Brücke dem Schicksal
Dienen; denn dieses entsteigt einzig der menschlichen Brust.“

Von den vier genannten, großartig angelegten Charakteristikern hat Hebbel den merkwürdigsten Entwicklungsgang. Er übertreibt die Richtung in seinem Jugendwerke „die Judith", er führt sie zur reifsten Entwicklung in der sozialen Tragödie „Maria Magdalena", die in die mittlere Zeit seines Schaffens fällt und er sucht sie mit der klassischen zu versöhnen in seinem letzten Meisterwerk, in der Trilogie: „die Nibelungen". Nähern wir uns noch einmal der „Judith" (1841) und der großartig dramatisch bearbeiteten Nibelungensage, so fassen wir gleichsam die Entwicklung des genialen Mannes an beiden Endpunkten an. Schon bewährt sich in der „Judith" der geniale Blick für das Bezeichnende und Treffende; aber nicht zufrieden damit, das Charakteristische durch Konzentrierung ins schärfste Licht zu setzen, gefiel er sich darin, den einzelnen Zug ins Unnatürliche zu übertreiben, und zerstörte oft durch diese nur scheinbare Steigerung die ganze Wirkung. Dazu kam, daß der Grübler in ihm den Poeten beängstigte und bedrückte. Es genügte ihm nicht, die Ausstrahlungen eines Charakterbildes in einem Brennpunkte zusammenzufassen, sondern er forschte auch ängstlich nach jenem unbekannten Lichtkörper, von dem der Charakter selbst die Beleuchtung erhalten. Seine Charaktere ruhen in den Jugend-Dramen nicht in sich, sondern suchen hinter sich zu kommen und verflüchtigen den schönen Duft der Unmittelbarkeit, der auf den naiven Regungen der Persönlichkeit liegt, durch die chemischen Untersuchungen ihres eigenen Wesens. So wird der Charakteristiker Hebbel unbewußt wiederum zum Reflexionspoeten, und die Gestalten, die der Künstler plastisch hinzustellen versteht, werden vom Philosophen ausgehöhlt. Dieser Drang, hinter dem menschlichen Problem ein zweites außermenschliches zu suchen und auf die Bühne zu bringen, führt endlich auch zum Mystischen, zum Dunkel-Verworrenen, das bei Hebbel in so wunderlichem Kontraste neben dem Überdeutlichen und Scharfmotivierten erscheint. Hebbels erstes Bühnenwerk „Judith" prägt die Eigenart des Dichters nach dieser Richtung am stärksten aus: es ist von Blitzen

des Genies durchleuchtet, aber auch mit allen Wunderlichkeiten und Seltsamkeiten einer launischen Originalitätssucht bewölkt. Nicht genug daran, daß Judith alle großen Züge der fesselosen patriotischen Begeisterung und des stolzen leidenschaftlichen Weibes in sich vereinigt, muß sie sich außerdem selbst — um des Schreckens willen, den sie in der Brautnacht ihrem Ehegemahl einflößt — als ein Wunder auffassen und dadurch in die Sphäre des Unbegreiflichen gerückt werden. Holofernes wiederum trägt einen Januskopf auf den geistigen Schultern. Bald wird uns das Antlitz der wilden, herrschsüchtigen, nur dem eigenen Gesetze gehorchenden Kraftnatur, deren Züge genial erfaßt sind, zugewendet, bald wiederum das griesgrämige Gesicht eines Schulphilosophen, der sein Gehirn darüber zergrübelt, wie man sich benehmen müsse, um in jedem Zuge den Eindruck des Unerhörten zu machen. Judiths ausschreitende Natur erscheint indes durch einen ethischen, tief religiösen Zug im menschlichen Sinne geadelt, während Holofernes, der sich gerne auf den Gott hinausspielen möchte, mit seinen pedantischen Vorlesungen über das Großartige, die er jeder kleinen Sonderlingslaune anfügt, bedenklich an die Grenze — der komischen Wirkung streift.

Von den Ausschreitungen der „Judith" zeigt sich das bürgerliche Trauerspiel „Maria Magdalena" (1844) freier, fast ganz frei. Das Stück ist, wie wir schon an anderer Stelle sagten, das Meisterstück des Individualismus. In der Sprache dieses Dramas erreicht Hebbel, was er in seinem tiefsinnigen Essay über den Stil des Dramas verlangt: „Darauf kommt es an, daß der Geist in der Sprache möglichst vollständig zur Erscheinung gelangt, daß er hier an der Grenze der bereits sich verflüchtigenden materiellen Welt den letzten durchsichtigen Leib erhalte; nicht darauf, daß durch unendliches Sichten, Wägen und Messen ein Zwitter-Medium herausgebracht werde, das doch nicht Musik wird, noch bei der zwiefachen Verwendbarkeit des Tons zu werden braucht, das aber die Eitelkeit, sich der Musik um einen Schritt zu nähern, mit dem unschätzbaren Vorzug, den Geist mit jeder

seiner Lebensregungen unverkürzt und unverdunkelt in sich aufzunehmen, bezahlen muß."

In der Nibelungen-Tragödie (1862) endlich greift Hebbel interessanterweise über den Individualismus hinaus, ohne denselben aufzugeben. Es ist, — im Rahmen der Gesamtentwicklung betrachtet — als ob die auf die Spitze getriebene Richtung des Charakterdramas sich leicht abrundete und zum Fabeldrama hinüberneigte. Der aus einer glaubensstarken Zeit des Volkstums emporgewachsene epische Stoff trägt einen an das Fatum der Alten gemahnenden, durch die Geschlechter fortwaltenden Schicksalszug in sich und drängt zur typischen National- und Menschheitstragödie hin. Auf der Höhe seiner Entwicklung fühlte sich Hebbel von diesem Zuge mächtig ergriffen, ohne deshalb in seinem dramaturgischen Glaubensbekenntnisse wankend zu werden. Er versuchte die Richtungen zu versöhnen. Wie sehr er sich des Widerstreites, den er in Einheit auflösen wollte, bewußt war, bezeugen mannigfache Stellen aus seinen Briefen und Tagebüchern. Einmal heißt es: „Mir scheint, daß auf dem vom Gegenstande unzertrennlichen mythischen Fundament eine rein menschliche, in allen ihren Motiven natürliche Tragödie errichtet werden kann und daß ich sie, so weit meine Kräfte reichen, errichtet habe." Ein ander Mal in einem Briefe: „Was Ihre Bedenken gegen den Realismus der Nibelungen anlangt, so setze ich den Realismus hier und überall ausschließlich in das psychologische Moment, nicht in das kosmische. Die Welt kenne ich nicht, denn obgleich ich selbst ein Stück von ihr vorstelle, so ist das doch ein so verschwindend kleiner Teil, daß daraus kein Schluß auf ihr wahres Wesen abgeleitet werden kann. Den Menschen aber kenne ich, denn ich bin selbst einer, und wenn ich auch nicht weiß, wie er aus der Welt entspringt, so weiß ich doch sehr wohl, wie er, einmal entsprungen, auf sie zurückwirkt."

Der Dichter nimmt also den typisch-allegorischen Zug der Fabel, der an die Antike gemahnt, an und wahrt sich die Frei-

heit innerhalb desselben, im Sinne der Modernen zu individualisieren. Es lag ihm ob, die tiefsten Grundgedanken der Sage, den Untergang des Lichtgottes, der hier Siegfried, dort Balder heißt, den Kampf der Riesen, als deren einer Hagen eine individuelle Physiognomie gewonnen hat, im Großen der Gesamtschöpfung hervorleuchten zu lassen, und das that er, indem er als großer Mensch und Dichter seiner Zeit den erlösenden Gedanken der christlichen Versöhnung in einer genialen Auffassung des Dietrich von Bern hinzugestaltete. Während diese tragische Zerstörung einer aus dem naiven Naturfrieden herausgeratenen Welt dargestellt wurde, die in Blutrache sich selbst vernichten muß, und auf deren Trümmern erst der Morgen einer milderen Weltordnung aufleuchten kann, drängte Hebbels ureigenste Dichternatur zur individuellen Ausgestaltung all der Erscheinungen, welche in der großartigen Fabel auftauchen. In der That ist der Genialität Hebbels dieses Individualisierungswerk in staunenswerter Weise gelungen und der Dichter verunglückt nur an einer Stelle, nur da, wo die Urgestalten in Nebel zerfließen und wo wohl niemals ein Dramatiker festen Fuß fassen wird. Ich meine den mystischen Hintergrund der Brunhildsage, den Nebel des nordischen Mythus, der sich hereindrängt, die Eingangsscenen der Brunhild im zweiten Stücke der Trilogie. Das Streben der Brunhild, in die Geheimnisse des All einzudringen und die Musik der Sterne zu vernehmen, könnte uns lyrisch verständlich sein, als ein Stimmungsbild, als der Ausdruck einer subjektiven Empfindung, die sich aus den Grenzen des irdischen Daseins ins Unendliche hinaussehnt. Im Drama zur Realität erhoben, als Lebensbestimmung aufgefaßt, ist uns dieses Streben vollständig dunkel und unverständlich und die große Scene, in der Brunhild, vom Sehergeiste ergriffen, uns diese unfaßbare Zukunft enthüllt, ist die Achillesferse des Dramas, oder um bei der Siegfriedsage zu bleiben, der verwundbare Fleck, der sich eben da auf dem Haupte der Dichtung findet, wo sie aus der durchsichtigen Sphäre der Heldensage herausragt und von dem Nebel des nordischen

Mythus bedeckt wird. Pathetisch durchgeführt wird diese Scene immer einen gewissen Effekt, wohl auch lärmenden Beifall hervorrufen; aber es ist nur eine musikalisch-rhytmische Wirkung, der unbestimmte Eindruck des Großartigen und Mächtigen, der die Sinne ergreift, ohne im Gedanken oder in der Empfindung festzuankern.

Im Grunde hat das Hebbel selbst empfunden, seine Brunhild im Laufe des Stückes immer mehr vermenschlicht und neben den geheimnisvoll fortwirkenden Triebfedern der Göttersage verständliche Motive wie: Hochmut, Eifersucht und Rachedurst in die Charakteristik eingeführt. Aber die eigentümliche Dunkelheit, in die der Ursprung der Gestalt gehüllt ist, trübt andauernd unsern Blick für die Entwicklung.

Im wesentlichen aber war von allen Dichter-Recken, welche ausgezogen sind, den Nibelungenschatz unserer nationalen Sage in der bedeutsamen Dämmerung der Vergangenheit aufzusuchen und in das helle Licht der Gegenwart emporzuheben, Friedrich Hebbel neben Wilhelm Jordan der glücklichste. Wenn wir das alte Nibelungenlied selbst einem ausgegrabenen herrlichen Relief vergleichen, so hat Jordan den Ruhm, das neu ans Licht getretene Bild mit der höchsten poetischen Einbildungskraft erfaßt und aus den sparsamen Gruppen von spröder Erhabenheit eine Fülle breiter, farbenprächtiger Gemälde hervorgezaubert zu haben. Er hat für den großartigen Stoff die schönsten Farben auf der Palette, und sein Nibelungenwerk, für dessen volle Würdigung unsere Zeit zu flüchtig und kurzatmig ist, ist eine der großartigsten Huldigungen, welche die deutsche Sprache der Gegenwart der deutschen Sage der Vergangenheit dargebracht hat. Ganz anders fühlte sich Hebbel, der geborene Dramatiker, durch das alte Nibelungenlied angeregt. Ihn lockt es nicht, die ernste, kurze und karge Sprache des Steins in die poetische Redseligkeit eines breiten Gemäldes zu verwandeln, also gleichsam das Relief malerisch zu erweitern, sondern er fühlt sich zu der Bildhauerarbeit hingezogen, die Gruppen zu vertiefen und die großartigen Figu-

ren aus dem Relief in die volle Plastik hervorzurufen. Jenen lockte das Bild, diesen der Charakter. Der eine vernimmt in der Fabel die Zauberformel, durch die er eine epische Wunderwelt heraufbeschwört, der andere sieht in den Gestalten die Runenzeichen, aus denen er die kolossalischen dramatischen Charaktere herauslieſt. Hebbel selbst rühmt dem großen Dichter des alten Nibelungenliedes nach, daß er mit künstlerischer Weisheit den mystischen Hintergrund seines Gedichtes von der Menschenwelt, die doch bei oberflächlicher Betrachtung ganz darin verstrickt scheint, abzuschneiden gewußt, und daß er dem menschlichen Handeln trotz des bunten Gewimmels von Riesen und Zwergen, Nornen und Walkyren seine volle Freiheit zu wahren verstanden hat. Was er hier dem unsterblichen Sänger des Nibelungenliedes nachrühmt, ist nicht zum geringsten Teile sein eigener Ruhm. In diesem Lichte die Sage zu sehen und zu erfassen, in all ihrem Wunderlichen und Wunderbaren nur die verdichtende Symbolik des Psychologischen zu erblicken — das entsprach eben Hebbels ureigenstem Wesen. Worauf immer in Geschichte, Leben und Sage der Blick dieses genialen Dramatikers fiel, enthüllte sich ihm sofort das psychologische Problem als die bewegende Kraft der Geschehnisse. Nirgends ernüchtert er die Zauberwelt, nirgends deutet er den Geist aus dem Körper heraus, überall fordert er unsern Glauben und wir glauben willig, weil wir in der Vergrößerung und Verdichtung des Fabelhaften immer wieder nur die ewigen Züge des Menschengeschickes und des Menschencharakters erblicken. Balmung, Drachenblut und Tarnkappe, was anderes sind sie, als die schön gedichteten Symbole des Genies, dem die unwiderstehliche Siegeskraft in die Wiege gelegt worden und vor dessen Vorzügen es, wie Goethe sagt, „keine Rettung giebt, als die Bewunderung“? Aber die stolze Tüchtigkeit des wohlgezählten Verdienstes und des mühsam erworbenen Wertes verschmäht diesen Weg der Rettung; sie lehnt sich auf gegen die göttliche Beglaubigung, die ihr ein unverdienter und hassenswerter Vorgang erscheint. Wo in der abstrakten Welt die Leugnung ein-

treten würde, da ergiebt sich in dieser konkreten die Fehde gegen das Wunderbare. Hagen ist der Riese, der gegen die Götter kämpft, der Republikaner dieser Geistes- und Geisterwelt, der Freidenker, der das Wunderbare bestreitet und, wo er es nicht bestreiten kann, aus der Welt schafft. Er möchte nicht fechten, wenn er nicht fallen könnte, er hat nicht hingehört, als Brunhild ihr höheres Wesen offenbarte, er glaubt an das göttliche Zeichen des Blutes, das den Mörder kündet, nicht, und er trotzt diesem Zeichen, da er daran glauben muß. Sein erstes ist: den Götterjüngling in die weltliche Sphäre, in die der Ränke, Täuschung und Verschwörungen hinabzuziehen. Sobald das Genie die niedrigen, krummen Wege betritt, wird es von der Divination verlassen, und während es geradeaus vorwärtsstürmend niemals fehlen konnte, strauchelt es hier über jedes kleine Hindernis. Schon da Siegfried aus Liebe zu Kriemhild sich zur Täuschung der Brunhild herbeiläßt, hat er der Klugheit und dem Argwohn die verwundbare Stelle bloßgelegt. Mit dieser Täuschung tritt auch schon der Bruch des tragischen Einheitsbewußtseins in sein Wesen ein, der Zwiespalt, an dem er zugrunde gehen muß. Hagen triumphiert schon, da er die helle, arglose Natur des Siegfried in die düsteren Kreise eines schlauen betrügerischen Geheimnisses zieht. Ein einziger solcher Fleck genügt der Klugheit, um mit ihren Geschossen die reine Seele tödlich treffen zu können. Ist dies nur Allegorie? Keineswegs. Die Menschen, die da auftreten, bedeuten nur sich selbst, aber in ihnen selbst liegt der Kern des ewig Menschlichen. Darin bethätigt sich eben die außerordentliche poetische Kraft des Nibelungendichters, daß er nichts hinzu- und nichts hinwegdeutet, aber aus der grandiosen Gestaltenfülle selbst, aus der im vollen Zauber konkreter Poesie wiederauflebenden Fabel das Psychologisch-Notwendige deutlich hervorspringen läßt. Alles kleinlich Moderne, alle feinere Ausspinnung der Intrigue, wie sich deren z. B. Wilbrandt in seiner „Kriemhild“ bedient, bleibt dabei aus dem Spiele. Zug um Zug entzückt uns die Naivetät der ursprünglichen Fabel, Zug um Zug

tritt die innere psychologische Wahrheit der Wunderwelt an unser Gefühl heran. Geist von dem Geiste, der die Hexen im Macbeth und die übernatürlichen Erscheinungen im Hamlet und Richard geschaffen, lebt in der herrlichen Nibelungenwelt dieses deutschen Dichters auf. Das Gedicht ist in der Schönheit seines Baues, in der Kühnheit seiner Phantasie, in der Großartigkeit seiner Charaktere nicht mehr und nicht weniger als verdichtete Natur.

Wir haben uns hier den Charakteristikern von der Seite des Kunstprinzips genähert, eines Prinzips, woran die moderne Entwicklung des Dramas vielfach anknüpft und worauf wir noch des öftern werden verweisen müssen. Aber ganz von selbst sind uns dabei auch die kulturellen und aktuellen Bedingungen der Werke, die wir besprachen, ins Auge gesprungen. Das Kunstprinzip selbst wurzelt ja, wie wir in der Einleitung nachzuweisen versuchten, in einer neuen, modernen Weltanschauung und auf alle Entfaltungen desselben nehmen die Erschütterungen des historischen Bodens, die durch diese Weltanschauung hervorgerufen werden, naturgemäß ihren Einfluß. Retrospektiv erkennen wir immer, daß der Dichter im Zuge seiner Zeit gestanden, daß er vorahnend, mitergriffen oder Resultate verkündend, im Individuellsten zugleich das Tiefste der Volksseele ausgesprochen hat. Vom Übel ist nur das Eine: der Gegenwart und der Zukunft der Poeten, insbesondere der Dramatiker, diesen Zug vorzeichnen zu wollen, wie es in der Methode vieler Kritiker und Litterar-Historiker liegt. Vom Übel deswegen, weil unsere getrübte, mangelhafte Erkenntnis des Zeitgeschichtlichen in tausend Fällen gar nicht bis zu jenem springenden Punkte vorzudringen vermag, wo die Intuition des Dichters ansetzt, und weil uns doch der Rückblick auf die Litteratur, insbesondere des Dramas belehren sollte, daß die bewegenden Mächte der Zeit nicht zugleich auch immer ihre bewegenden Gedanken sind und daß wir unter dem unmittelbaren Drange der Verhältnisse oft vollständig irre gehen in der Bezeichnung der ideellen Faktoren, die in den Gestalten des Dichters als die wahrhaft entscheidenden lebendig werden.

Rückwärts gewendet sehen wir das Streben der Charakteristiker, wie es in einer neuen, individuell freien Auffassung wurzelt, auch in allen Verzweigungen mit den wahrhaft bedeutenden, über den Tag hinauswirkenden Zeitgedanken verknüpft. Bei Kleist stählt sich die Individualität an dem trotzigen, zürnenden, zur Einheit und Freiheit hindrängenden Nationalgefühl. Die „Hermannsschlacht" bringt dieses Gefühl unmittelbar zum Ausdruck, aber es ist nicht minder mächtig im „Käthchen von Heilbronn", in der liebevollen Auffrischung des urdeutschen Ritter- und Bürgerlebens im „Prinzen von Homburg", in dem der Heroismus ahnungsvoll den Charakter der strengen, norddeutschen Zucht, die zum Siege führt, annimmt. Grabbe sehen wir in seiner Hermannsschlacht und im „Napoleon" mit dem großen nationalen Problem der Zeit beschäftigt. Zugleich geht ein Zug verzehrender Unzufriedenheit mit der Weltlüge, mit den verschrobenen, kleinbürgerlichen und kleinstaatlichen Verhältnissen durch die Werke des Stürmers von Detmold, ein bis zur Krankhaftigkeit gesteigerter, sozialer, politischer und philosophischer Pessimismus. Diesen Pessimismus finden wir auch bei Otto Ludwig und Hebbel wieder, aber gereinigt, veredelt, nicht bloß negierend und anklagend, sondern in ein bestimmtes Verhältnis zu sittlichen Prinzipien gesetzt. In Ludwigs „Erbförster" (1850) liegt in der Tiefe des Problems der durch alle Zeiten hindurchgehende Kampf zwischen natürlichem Rechtsgefühl und gesatztem Recht, der mit der individualisierenden Richtung eng zusammenhängt, der immer einen revolutionären Zug in sich trägt, der den Räubern von Schiller, der Novelle Kohlhaas von Kleist, neuestens dem Werke eines ganz modernen Romanciers, dem „Kampfe ums Recht" von Carl Emil Franzos zu Grunde liegt. Eine Seite dieses Kampfes ist die soziale Menschheitsfrage, der Aufschrei der durch die gesellschaftliche Ordnung Unterdrückten. Auch dieser tönt aus dem „Erbförster" deutlich genug hervor. Greller aber wird er in „Maria Magdalena" von Hebbel vernommen. Aus der individuellen Tragik springt da eine furchtbare Anklage der Gesellschaft

entgegen, welche Zustände hervorruft, duldet und wachsen läßt, in denen sittliche Verwahrlosungen und sittliche Opferungen, wie sie in dieser Tragödie dargestellt werden, möglich sind. Aber nicht nur in Anklage und Verurteilung, sondern auch positiv dem Werdenden, sich Vollendenden zugewandt, kündigt sich der aktuelle Zug in Ludwigs und Hebbels Dichtungen an. In den „Makkabäern" (1854) ist der heroische Aufruf zur kraftvollen Einigung unverkennbar und die Nibelungentragödie ist gesättigt von nationalem Gehalt, freilich mehr deutsch in der That als in der Phrase.

Zwei Dichter, deren Gestalten, wenn auch zurücktretend neben denen der Charakteristiker, im Mittelgrunde unseres Bildes stehen, sollen hier noch genannt sein, weil es vielleicht doch noch fraglich ist, ob ihre verblaßten Gestalten nicht für den lebendigen Besitz der Bühne wiedergewonnen werden können: Robert Griepenkerl (1782—1868) und Georg Büchner (1813—1837). Die bedeutendsten Werke dieser beiden, des früh dahingeschiedenen Büchners Tragödie „Dantons Tod" und Griepenkerls „Robespierre", lehnen sich unverkennbar an den Stil der Charakteristiker. Scharfe und großartige Charakterzüge sind diesen beiden Revolutionsdramen gemeinsam, aber die Konzentrierung fehlt hier und dort. Vielleicht ist das Problem nicht auf die Bühne zu zwingen. Die große französische Revolution, in der die aufgewühlte Flut über alle Häupter, die sich zeitweilig erheben, dahinrast, hat als ungeheuere That des Volkstums ihren Epiker noch nicht gefunden; ob sie überhaupt ihren Dramatiker finden kann — das ist eine offene Frage. Es scheint, daß diese ungeheuere Bewegung, deren Geist in aller Dichtung, also auch selbstverständlich in der charaktervollsten Dichtung, im Drama fortlebt, der unmittelbaren dramatischen Behandlung widerstrebt, daß die furchtbare Allgemeinheit, die sich hier mächtiger zeigt als irgend ein Mächtiger, welche die Treibenden als die Getriebenen erscheinen läßt und alle Einzelcharaktere im Sturme vernichtet, nicht zu faßbarer Gestalt auf der Bühne werden kann. Wenig-

stens scheiterten die bedeutendsten Talente daran, neuestens Robert Hamerling (1830 zu Kirchberg geb.) mit seinem an Grabbe und Hebbel gemahnenden Trauerspiel „Danton und Robespierre", das Buchdrama geblieben ist. Wiederum ein Zeugnis dafür, daß wir der Dichterkraft, die sich stets mit dem Zuge der Zeit verbindet, nicht aus dem Geschichtsbuche noch aus der Zeitgeschichte her vorschreiben können, an welchem entscheidenden Punkte dieser Anschluß stattfinden soll und kann.

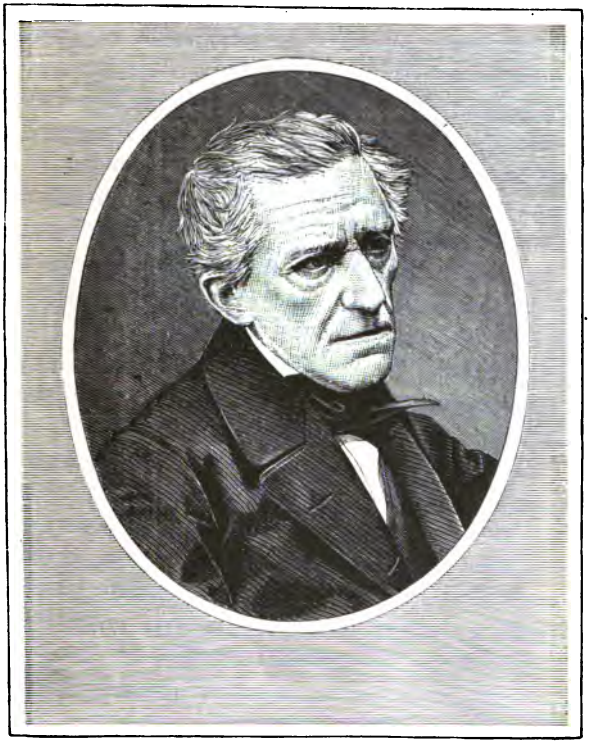
IV. Die Nachklassiker.

Franz Grillparzer. — Seine künstlerischen Prinzipien. — Grillparzer und die Reaktionszeit. — Phantastische, antike und historische Stoffe. — Die Ahnfrau. Traum ein Leben. Weh dem, der lügt. Die Jüdin von Toledo. Libussa. — Sappho. Das goldene Vließ. Des Meeres und der Liebe Wellen. — Ottokars Glück und Ende. Der Bruderzwist. Ein treuer Diener seines Herrn. — Esther. — Friedrich Halm. — Griseldis. Der Sohn der Wildnis. Wildfeuer. Der Fechter von Ravenna. — Theodor Körner. — Auffenberg. — Julius Mosen. — Uhland. — Karl Egon Ebert. — Immermann. — Michael Beer. — Raupach. — Deinhardstein. — Ferdinand Raimund.

Wenn die Charakteristiker, deren Gestalten auf unserer Bühne fortleben, nicht sowohl gegen die Klassiker, aber in Wahrheit gegen den Klassizismus Front machten und in bewußter Opposition gegen die Werke aus der zweiten Periode Goethes und Schillers das Drama wieder der Individualität und Realität näher rückten, so hat es andererseits auch an hochbedeutenden Poeten nicht gefehlt, die in der Übergangszeit zwischen der klassischen Periode und der Gegenwart sich im Drama zu jenem, den Charakter abglättenden Schönheitskultus hingezogen fühlten, der zu Ende des vorigen Jahrhunderts das Übergewicht erhalten hatte. Sie stellen sich in der Theorie auf Seite der aus der Zeit der Antike hergeleiteten Bildungen und Gesetze, sie erklären sich dafür,

daß die Idealität bis in die Einzelheiten der Sprache eindringt, sie wollen die Kunstform im engern Sinne des Wortes, welche mäßigt und abrundet, für die Bühne retten. Wir glaubten ihnen darum den gemeinsamen Namen „Nachklassiker" geben zu dürfen. Allein so eng schließt sich diese Gruppe nicht zusammen wie die der Charakteristiker, die zwar persönlich nicht geeinigt, doch unbewußt in der Opposition und in dem Kampfe für die neue Richtung nah aneinander rückten. Von den Erben der Klassiker bemächtigt sich ein großer Teil sozusagen nur der Gewänder der hinterlassenen Werke, nicht des Geistes, der ausgebildeten Sprache, die für den Dilettanten dichtet und denkt, nicht der großen, nach allen Kunst- und Lebensrichtungen ausgreifenden Intention. Diese Gruppe geleitet sanft zu der noch immer fortströmenden, aber am lebendigen Theater vorbeiflutenden Jambenrhetorik zahlreicher moderner Dramatiker hinüber. Andere erben in der That das innere Formgesetz der Klassiker, schließen sich aber gegen die Realität und gegen den Geist der Zeit noch strenger ab, als selbst Goethe und Schiller auf der Höhe ihrer rein kunstmäßigen Produktion, rufen südliche Muster zur Bestärkung dieser formfreudigen Richtung heran und gehen von der streng ästhetischen Erhabenheit zur vornehm ästhetischen Verzärtelung im Drama über. Ein einziger, der in der Denkweise über Kunst und über das Drama insbesondere mit den Klassikern übereinstimmt, aber trotzdem in der Form nicht stecken bleibt, sondern in bedeutendem ideellen Gehalt mit diesen Größten wetteifert, der, gleich den Klassikern selbst, sich nicht einseitig dem Klassizismus ausliefert, sondern alle großen Richtungen in sich durchkämpft, durchlebt und bethätigt, sich also auch den Charakteristikern vielfach nähert, und der in all dem, wie die Großen aller Richtungen, einen eigenen Ton bewährt, verdient den Namen eines Nachklassikers in dessen rühmlichster Bedeutung und dringt als solcher immer tiefer in das Bewußtsein des deutschen Volkes: **Franz Grillparzer** (1791 bis 1871) heißt dieser nachgeborene Sohn der klassischen Zeit. Die Wirksamkeit dieses großen Dramatikers ist erst so recht wieder in

unseren Tagen lebendig geworden und der deutschen Nation zum vollen Bewußtsein gekommen. Gleichgiltig gegen die Gunst des Tages, unnachgiebig gegen jede flüchtige Tendenz, entfernt von dem lärmenden Litteraturleben der Journale, in der Zeit seines kräftigsten Wirkens von einer reaktionären Regierung beengt und bedrückt und umgeben von einem Volke, das man gegen den frischen Luftzug der Gedanken ängstlich abschloß, zog sich Grillparzer viele Jahre lang ganz in sein inneres Leben zurück, dichtete Dramen, um seinem inneren Bedürfnis zu genügen, und unterließ nicht nur das Bemühen und die Sorge um deren Aufführung, sondern fürchtete sogar die Berührung mit einem Theater, dessen Verwilderung und Verseichtung ihn anwiderte, dessen Leitung durch ideenfeindliche Regierungen gehemmt wurde und dessen Publikum allmählich entwöhnt worden war, auf die zartesten und tiefsten Intentionen des Dichters hinzuhören. Die ungemein wahrhaftige Selbstbiographie Grillparzers, die uns in jedem Zuge mit der schlichtesten Treuherzigkeit anmutet, macht uns mit all' den Einwirkungen, welche den Dichter für lange Zeit vereinsamten, vertraut. Mit den Gestalten einer „Sappho", einer „Medea", eines „Ottokar" im Gemüte, durch viele Jahre in die Beamtensphäre der österreichischen Reaktionszeit gebannt zu sein — in eine Sphäre, in der zwar unter der Asche die Josephinischen Befreiungs- und Aufklärungsgedanken fortglommen, die aber abgeschlossen gegen das unmittelbare Litteraturleben Deutschlands, abgeschlossen überhaupt gegen jede Würdigung poetischer Thätigkeit von höheren und freieren Gesichtspunkten, den Dichter und den Denker als einen Fremden bald verständnislos anstaunt, bald zurücksetzt und verbittert — das ist fürwahr ein seltenes Dichtermartyrium. Aus der einseitigen Betonung dieser Verhältnisse ist indes auch manches tiefgreifende, in der Litteraturgeschichte noch fortwirkende Mißverständnis entstanden. Man vergißt, daß die Wahrheit, die Grillparzer in seiner Selbstbiographie giebt, subjektiv ist und sein muß und daß man seine gesamten Werke, poetische und prosaische, mit zu Hilfe rufen muß, um sich der objektiven Wahrheit zu



Franz Grillparzer

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA.

nähern. Grillparzers schlichter, stolzer Bescheidenheit stand es wohl an, uns von den Verhältnissen, die ihn bis zu einem gewissen Grade von außen her bestimmten, die treueste Nachricht zu geben, dagegen widerstrebte es ihm, sich selbst auseinander zu setzen, und mit einer gewissen Schamhaftigkeit verhüllt er in der meisterhaft geschriebenen Lebensgeschichte die inneren Bewegkräfte seines Dichterlebens. Es ist höchst charakteristisch, daß er gerade in der Erwähnung seiner Meisterwerke, ähnlich wie Goethe und Richard Wagner, bei den äußeren Veranlassungen und Schicksalen derselben ausführlich verweilt, über den inneren Wert, über die Bedeutung, und den ideellen Gehalt dieser Dramen aber nur ganz gelegentlich und wie ohne tiefere Anteilnahme ein Wort fallen läßt. Seine ästhetischen Aphorismen gewähren einen weit tieferen Einblick in die innere Werkstatt seines Kunstverstandes und diese hat er wiederum nun bezeichnenderweise nur für sich und nicht über sich geschrieben. Sie tragen überdies das sehr denkwürdige Motto: „Ich nehme mir vor, ohne Rücksicht auf ein System, dasjenige niederzuschreiben, was mir aus seinem eigenen Wesen zu fließen scheint. Die entstehenden Widersprüche werden sich am Ende von selbst heben, oder indem sie nicht wegzuschaffen sind, mir die Unmöglichkeit eines Systems *beweisen*." Was aus seinem eigenen Wesen zu fließen scheint! Das ist die Sachdenklichkeit Goethes, die wir denn auch in den einzelnen Aussprüchen gespiegelt finden. Grillparzer nähert sich liebevoll dem Einzelnen, das er in der Natürlichkeit, in der Besonderheit zu erfassen sucht, und wehrt sich gegen das System. Also auch im Gedankenleben die künstlerische Betrachtungsweise, die ganz und gar in ihm vorherrscht und die sich eben so theoretisch in seinen Studien, wie praktisch in seinen Werken bewährt. Halten wir dagegen, was wir an Hebbel und an Schiller wahrgenommen haben, so springt der tiefgreifende Unterschied sofort in die Augen. Auch Hebbel und Schiller sind künstlerisch bewußt genug, um die Anschaulichkeit zu suchen, aber sie nähern sich ihr auf dem analytischen, Wege während Grillparzer

wie Goethe immer und überall von der Anschaulichkeit ausgeht. In jenen geht der Künstler durch den Philosophen hindurch, in diesen der Philosoph durch den Künstler. Damit hängt es denn zusammen, daß Grillparzer nicht seine Werke zu erklären liebt und daß er sich ganz im Gegensatze gegen Hebbel dagegen wehrt, den geistig-künstlerischen Zeugungsprozeß klar zu legen. Er mag Gervinus, er mag die ästhetische Ausdeutungs-Theorie nicht, er schätzt den Künstler, der Bildung hat, und will, daß er die Bildung vergesse, wenn er schafft. Ungemein markant ist sein persönliches Verhältnis, oder vielmehr seine Abgeschlossenheit gegen Hebbel, den einzigen ebenbürtigen Dramatiker seiner Zeit, mit dem er Jahrzehnte lang den Aufenthalt Wien teilte, ohne mit ihm zusammenzutreffen. Hebbel, der die künstlerische Anschaulichkeit suchte und auf philosophischem Wege nach ihr rang, wußte Grillparzer wohl zu schätzen. „Sehen Sie, hier wandelt ein Unsterblicher," sagte er einmal zu seinem Jünger Emil Kuh, als er Grillparzer im Prater bemerkte. Grillparzer, der die Anschaulichkeit hatte, mochte sich nicht auf den systematisch-philosophischen Weg lenken lassen; man erzählt von ihm eine ungemein charakteristische Äußerung, die er gethan haben soll, als man ihn mit Hebbel zusammenbringen wollte. „Hebbel," sagte er, „ist im Stande, das Gespräch darauf zu bringen, was Gott ist; er weiß es, und ich weiß es nicht, und das ist mir unangenehm."

Solche ganz künstlerische Naturen sind immer für die Einsamkeit und Abgeschlossenheit prädestiniert, während diejenigen, in denen das künstlerische Element mit dem philosophisch-dogmatischen im Kampfe liegt, auch propagandistisch hinaus wirken. Grillparzers vielbesprochene Vereinsamung ist darum nicht allein aus den trüben, einengenden Verhältnissen seiner Umgebung zu erklären. Es lag in ihm, sich den Tendenzen, den einseitigen Prinzipien, welche den Tag beherrschen, nicht hinzugeben. Er that es ja auch später nicht, als der äußere Druck, der auf ihm lastete, behoben war, als erst 1848 und dann wieder 1860 die Geister in Österreich zu lebhafter Wechselwirkung erwachten. Er

hütete wie Goethe sorglich seine innere Welt und zog die äußere an sich heran, ohne sich ihr hinzugeben. Seine vielbesprochene Abgeschlossenheit ist lange in Außer-Österreich nicht verstanden worden. Das Hervorbringen war ihm — wiederum echt künstlerisch — ungleich wichtiger als das Hervorgebrachte. Nur sein Jugendwerk, in dem er eben noch nicht auf der Höhe der künstlerischen Anschauung stand, war in Deutschland mit großem Erfolg über die Bühnen gegangen. An dieses einzelne Werk hielt sich nun Jahrzehnte lang das Urteil der Litterargeschichte und ignorierte die lange Reihe später entstandener Meisterwerke. Weil dieses Jugendwerk eine sogenannte Schicksalstragödie war, mußte Grillparzer neben dem ganz vergessenen Werner und neben dem halb vergessenen Müllner stehen, trotzdem er sich später neben Goethe, Schiller und Shakespeare gestellt hat. Und weil die „Ahnfrau" gleich einigen vorangegangenen, zu Anfang des Jahrhunderts populären Tragödien das Trochäen-Metrum der spanischen Dramatiker auf die Bühne brachte, gehörte Grillparzer nun einmal der sogenannten spanischen Dramatiker-Schule an, trotzdem in ihm dieses Element ganz originell und deutsch verarbeitet war und er sich gegenüber den Spaniern, deren Kunstform ihn bis zu einem gewissen Grade anzog, etwa so verhielt, wie Shakespeare gegenüber den italienischen Novellisten. Seit ungefähr 10 Jahren ist Grillparzer durch die Gesamtausgabe seiner Werke in der Nation und auf den Theatern wieder lebendig geworden. Aber die Litterargeschichte, die nicht gern an ihrem Linearsystem rütteln läßt, hat ihm noch immer nicht den rechten Platz anweisen wollen. Geht es nun nicht mehr an, ihn lediglich aus der „Ahnfrau" heraus zu charakterisieren, so wird jetzt ein anderes nicht minder hohles Schlagwort als geprägte Denkmünze ausgegeben. Grillparzers große Begabung, die endlich zugestanden wird, soll verkümmert sein, weil ihr die Fühlung mit dem deutschen Litteraturleben fehlte. Was wäre aus ihm geworden, liebt man hinzuzufügen, wenn er im außer-österreichischen Deutschland gelebt hätte! Nicht viel anderes, erlauben wir uns darauf zu

antworten, als thatsächlich aus ihm geworden, nämlich ein großer deutscher Dichter und Dramatiker. Es liegt eine wunderliche, komisch protzige Verkehrung in der eben angedeuteten Auffassung der Grillparzerschen Abgeschlossenheit, die zum guten Teil auf der freien Wahl des Dichters beruhte. Eine Verkehrung, die einigermaßen an den Vogel Strauß gemahnt, der einer Erscheinung gegenüber den Kopf vergräbt und da er nicht sieht, nicht gesehen zu werden glaubt. Grillparzer hätte keine Fühlung mit dem deutschen Litteraturleben gehabt, es hätten ihm die inneren Elemente der Entwicklung gefehlt? Er, der auf dem Wege der Klassiker dieses Litteraturleben selbst ein Stück weiter förderte, der allen Genien der Weltlitteratur vertraut war, in dessen Dichtungen wir eine so merkwürdige, nach allen Richtungen ausgreifende poetische Universalität gewahren? Nicht doch! Er hatte sich in ein sehr bestimmtes Verhältnis zu den großen Litteraturströmungen seiner Zeit gesetzt. Er blieb stehen, wo er mit vollem Bewußtsein stehen bleiben wollte, auf jenem Entwicklungswege des Theaters, den die Klassiker der Weltlitteratur gebahnt hatten. Er ließ nicht alles an sich herankommen und hätte dies auch nicht gethan, wenn er mitten in dem erhitzten Streite der Litteratoren und Ästhetiker in Deutschland gelebt hätte. Mit dem Abgeschnittensein hatte es eine Zeit lang wohl seine Richtigkeit. Aber nicht er war es etwa, der sich nicht zur Höhe der litterarischen Tageshelden erhob, sondern jene waren es, die im Lärm ephemerer litterarischer Kämpfe sein aus einsamer Höhe tönendes Wort überhörten. Das Ewige, das im Dichter lebt, beruft sich nie auf den Tag, aber es kommt immer ein Tag, der sich endlich gedrungen fühlt, sich auf das Ewige zu berufen. In Grillparzer wirkte das deutsche Kulturelement Österreichs hoch bedeutsam, als in der Gesamtheit die Kräfte niedergehalten wurden. Als diese erwachten, fanden sie an dem großen Dichter und Dramatiker einen natürlichen Halt. 1870, ein Achtziger, wurde Grillparzer auf den Schild der nationalen Begeisterung in Österreich gehoben; zwei Jahre darauf, kurz nach seinem Tode, erschienen

seine gesammelten Werke, wurde er als Klassiker für ganz Deutschland neu belebt. Allgemach klärt sich das litterargeschichtliche Urtheil über ihn, unmittelbar hat die lebendige Bühne von seinen Meisterwerken neuerdings Besitz genommen. Vorher schon hatte Laube in einer abgegrenzten, aber für ganz Deutschland wichtigen Sphäre, auf der des Wiener Burgtheaters, unabläſſig und mit durchgreifendem Erfolg den großen Dramatiker der Nation näher gebracht.

Wir haben Grillparzer als Künſtler par excellence bezeichnet. Das war er vom erſten Momente ſeines dramatiſchen Schaffens an. Die Kunſtform, und zwar die von den größten Muſtern überkommene, nicht erſt eine neu zu ſchaffende, die Form im Sinne der bedeutendſten Traditionen dünkte ihm ein unentbehrliches, veredelndes Moment des Lebensbildes auf der Bühne. Hierin war er ſo recht eigentlich Nachklaſſiker; er nahm ſchon in den Beginn ſeines Wirkens die gereiften äſthetiſchen Überzeugungen der Klaſſiker hinüber, die ihrerſeits durch eine andere, realiſtiſchere Richtung hindurchgeſtürmt waren. Er war geſättigt von humaniſtiſcher Bildung. Von der Proſa des Lebens und der Proſa auf der Bühne wollte er nichts wiſſen; Dichten, ſagte er, heißt in Verſen denken. Selbſt dem neu erſchloſſenen, in die dramatiſche Dichtung neu hineinflutenden deutſchen Mythenſtrom ſtemmte er ſich entgegen, weil er Verwilderung, Zerſtörung der bereits gewonnenen idealen Formen von dieſer Bewegung fürchtete. Er hätte weder „Maria Magdalena“ noch die „Nibelungen“ ſchreiben mögen. Wenn er uns hierin faſt orthodox auf dem Standpunkte zu verharren ſcheint, den die Klaſſiker in der zweiten Periode ihres Schaffens gewonnen, ſo lehrt uns andererſeits ein tieferer Einblick in ſeine Werke, daß innerhalb ſeiner Kunſtform ein neues Leben pulſiert, daß er die Richtung, die er übernahm, nicht nur gewahrt, ſondern auch fortgeführt hat, daß er in der Form den Klaſſikern zugethan, ſich im Kern ſeines dramatiſchen Schaffens und zwar in ganz eigentümlicher Art, immer mehr en Charakteriſtikern annähert. Wenn die letzteren unmittelbar

darauf losgehen, die realen Formen des Lebens zu erfassen und diese mit idealem Gehalt zu durchdringen, so wahrt Grillparzer die idealen Formen, um in diese einen stärkeren realen Gehalt einzuführen. Wenn man seinen dramatischen Vers mit dem Schillers vergleicht, so bemerkt man sofort den verschiedenartigen Charakter. Schillers Jamben gleichen einem breiten, rauschenden, imposanten Strome, die Grillparzerschen einem Bergquell, der in anmutigen Sprüngen bald aufgehalten, bald beschleunigt über das Gestein, das er hindurchschimmern läßt, hinwegrieselt. Jene wandeln den Dialog in ein Gedicht, diese lösen das Gedicht durch Wendungen, Unterbrechungen und Stauungen in den Dialog auf. Die Schillersche Sprache teilt den Charakteren einen gemeinsamen rhetorisch glänzenden Zug mit, die Grillparzersche wechselt das Tempo und die Farbe der schönen Sprache nach dem Untergrund der Charaktere.

Nach drei stofflichen Richtungen, die mit ideellen Anregungen korrespondieren, entfaltet sich die große dramatische Begabung Grillparzers. Ihn mutet der phantastisch traumhafte Zug des Märchens an, der ihn durch verschiedene Epochen begleitet und in seinem ersten Werke „die Ahnfrau" wie in seinem letzten „Libussa" anklingt. Dann zieht ihn die Antike mächtig an, aus deren fortströmender Überlieferung er drei Meisterwerke herauskryställisiert. Endlich fühlt er, allen äußeren Hindernissen einer einengenden und niederdrückenden Zeit trotzend, den mächtigen Antrieb, die bewegenden Faktoren der österreichischen Geschichte auf die Bühne zu bringen. In allen drei Richtungen sind die bestimmenden, der Weltlitteratur angehörigen Einflüsse auf den Dichter, der die „Kunst nicht aus sich heraus erfinden wollte", unverkennbar. Auf die Form der phantastischen Stücke haben Calderon und Lope de Vega, in die sich Grillparzer von Jugend an vertiefte, auf die dem Stoffe nach der Antike angehörigen Dramen hat Goethe, auf die historischen Shakespeare ersichtlich eingewirkt. Aber über all diese Einflüsse hinaus ist in all diesen Werken, so verschiedenartig ihr Stoffkreis sein mag, ein Besonderstes, ein Eigentümlichstes mächtig und lebendig.

Diese Besonderheit, die Form und Gehalt durchdringt, im Leben als Auffassungs- und Darstellungsweise zu Tage tritt, ist wie alles streng Individuelle unsäglich schwer an den Merkmalen zu fassen, weil alle Unterscheidungen gröber sind als die mannigfaltige Feinheit des Persönlichen. Versuchen wir indes andeutungsweise die Grillparzersche Eigentümlichkeit zu bezeichnen, so möchten wir sie einen idyllisch-tragischen Stil nennen, der die kleinen anheimelnden Züge eines warmen Gemütslebens den großen Affekten der Tragödie zur Folie giebt, der jener Stimmung, die man im Alltagsleben „gemütlich" nennt, eine hochpoetische Seite abgewinnt und sie zur Grundstimmung macht, welche dem Sturm, dem Zwiespalt entgegengesetzt ist und mit diesen Mächten im Kampfe liegt. Fraglos ist es der süddeutsche, vielleicht spezifisch der österreichische und Wienerische Lokalcharakter, der da von der günstigsten Seite gefaßt, in die reine poetische Beleuchtung tritt. In liebenswürdigen, schalkhaften, ungemein zarten Zügen des Gemütslebens, nicht in großen, pathetischen Strichen liebt Grillparzer seine Charaktere zu exponieren. Nicht verzückte Schwärmerei, sondern eine milde Freudigkeit am naiv Menschlichen leitet ihn bei der Zeichnung seiner liebenswürdigen Frauen- und Männercharaktere, leitet ihn selbst da, wo diese Charaktere aus der naiv anheimelnden Grundstimmung durch das Schicksal endlich in das Heroisch-Tragische hinauswachsen. In der schaurigen Balladenwelt der „Ahnfrau", wo Bertha dem unheimlichen Räuberhauptmann spielend und schalkhaft die Schärpe zurechtrückt; in der phantastisch-orientalischen Traumwelt, wo Mirza den unruhigen Rustan recht altklug hausmütterlich zum Daheimbleiben mahnt; in der hochpoetischen Welt Sapphos, wo Phaon und Melitta beim Rosenbrechen ganz unvermittelt vom Gefühl der Liebe überrascht werden; in der hochtragischen Sphäre von „Hero und Leander", wo die Geliebte errötend beim ersten Kusse die Lampe bei Seite stellt; selbst in der von den ernstesten Schauern des antiken Trauerspiels erfüllten „Medea", die ihre Vereinsamung an den traulichen, gemütlichen Jugendgesprächen des Jason und der

Kreusa erkennt; selbst in den politisch und psychologisch tiefsinnigen geschichtlichen Tragödien, wie im „Bruderzwist in Habsburg", in der Meistercharakteristik „Rudolfs", in dessen Herzen neben Verbitterung, Groll und Sorge, neben der beleidigten Liebe zur Menschheit und zum Volke auch noch die schelmische, neckische Liebenswürdigkeit Raum findet — überall finden sich, nicht nur vereinzelt, wie wir sie anzudeuten versuchten, sondern durchgehend diese Züge einer gemütvollen Kleinmalerei, die nirgends kleinlich werden, weil sie gerade durch die feine, zarte Berührung der Gemütssaiten uns das Große menschlich näher bringen, ohne es herabzuziehen. Eine unsäglich anheimelnde Milde spricht aus dieser Auffassungsweise, welche die Idylle in die Welt des Tragischen einführt; eine souveräne Freude am Natürlichen, die wir in einer ähnlichen, aber nicht gleichen Färbung nur noch bei einem einzigen Dramatiker antreffen, nämlich bei Heinrich von Kleist. Aber diese Ähnlichkeit ist, wie gesagt, nicht Gleichheit. Bei Kleist sind diese überraschenden kleinen Züge der Naivetät jäher und herber, bei Grillparzer lieblicher und milder. Am schönsten und einheitlichsten offenbart sich dieser echt Grillparzersche Stil, wie wir ihn wohl jetzt schon nennen dürfen, in der Auffassung des Dichters von antiken Stoffen. So viel hier Grillparzer durch Goethe vermittelt erhielt, so geht doch eine ganz eigentümliche Beleuchtung dieser Mythenwelt von ihm aus. Der naiven Hoheit stellt er in dieser Sphäre mit Vorliebe die idyllisch anmutige Naivetät zur Seite, wie die Melitta der Sappho oder gar: er mischt diese Züge zu wunderbarer Einheit wie in der Hero, von der man sagen kann, sie betet wie Iphigenie und sie lächelt wie Nausikaa.

Fassen wir zunächst die phantastischen Dramen Grillparzers ins Auge, so bethätigt sich, wie schon erwähnt, mittelbar und unmittelbar der Einfluß der Spanier, die Grillparzer früh zu studieren begann, die ihm aber in der allerersten Periode seiner Entwicklung auch durch Müllner, dessen in spanischen Rhythmen gehaltene Schicksalstragödie „die Schuld" und durch die An-

regungen des Wiener Burgtheaterdirektors Schreyvogel nahe gerückt waren. Man hat indes seit jeher, an Äußerlichkeiten haftend, diesen Einfluß der Spanier auf Grillparzers Dichtungen überschätzt. Am meisten noch dringt dieser südlich romanische Geist in die „Ahnfrau" (1816), in das Erstlingswerk des kaum 20jährigen Dichters herein, in der Grillparzers Genius überhaupt noch mit fremden Einflüssen im Kampfe liegt. In dem phantastischen Drama „Der Traum, ein Leben", das in der Form, aber auch nur in dieser an Calderonsche Vorbilder gemahnt und das aus einer von Spanien weit entfernten stofflichen Anregung entstanden ist, und in dem aus seiner letzten Schaffensperiode stammenden Schauspiel „die Jüdin von Toledo", das sich nur äußerlich an einen Vorwurf von Lope de Vega anschließt, ist die psychologische Durcharbeitung des Stoffes von durchaus deutscher und Grillparzerisch originaler Art.

Aber auch in der „Ahnfrau" Grillparzers lebt ein ganz anderer Geist als in den Schicksalstragödien von Zacharias Werner und Müllner, deren unmittelbare Anregung freilich nicht zu verkennen ist. Der schwergewichtige Takt der Trochäen wird in den Scenen des Affektes zu einem schwungbeflügelten, zu dem sich Müllner in seiner „Schuld" niemals zu erheben vermocht hatte. In das balladenmäßige Halbdunkel dringt ein heller Sturm und Drang, ein geniales Ringen nach individueller Freiheit herein, das an die Jugendwerke Goethes und Schillers, zumal an die „Räuber" gemahnt. Selbst Zeitfragen fahren wie taghell beleuchtende Blitze in einer Gewitternacht in die Sagenwelt voll düsterer Stimmung hinein. Wie genial sind alle mit einander ringenden Anschauungen über das Richteramt, das der Mensch am Menschen üben kann und soll, in dem großen Dialoge zwischen Jaromir, Bertha, dem Hauptmann und Borotin verkörpert und ausgesprochen. Vor allem aber erweckt die „Ahnfrau" durch die große lyrische Gewalt der Empfindung, durch die Naturlaute der Freude und des Schmerzes, Rausch und Enthusiasmus im Publikum. Die Kritik konnte diesem außerordentlichen

Stücke gegenüber den pedantischen Standpunkt lange nicht los werden. Sie war in ihrem Rechte, soweit sie die Gefahr erkannte, gerade durch eine außerordentliche Leistung die sogenannte Schicksals-Tragödie, welche das große, das Weltgericht vertretende Fatum der Griechen in ein kleinliches, eigenwilliges, grillenhaftes Familienschicksal verkehrte, noch stärker auf der deutschen Bühne eingebürgert zu sehen. Sie war im Unrechte, insoweit sie die große poetische Kraft, welche in überkommene Formen hineinströmte, verkannte, und nahm vollends eine litterarische Schuld auf sich, als sie fortfuhr den immer selbständiger und freier werdenden, den immer origineller hervortretenden Geist Grillparzers an dem Jugendwerke zu messen.

Grillparzer selbst, der mit väterlicher Liebe an seinem Jugendwerke hing, sagt zu dessen Rechtfertigung in der Selbstbiographie: nicht das blinde Walten eines Familienschicksals, sondern die Vererbung der Sünde, wie sie im Glauben dogmatisch fortlebt, ein Akt geheimnisvoller Gerechtigkeit, sei in seiner „Ahnfrau" verkörpert worden. „Die Grundirrtümer der menschlichen Natur," so fährt er fort, „sind die Wahrheiten der Poesie und die poetische Idee ist nichts anderes als die Art und Weise, wie sich die philosophische im Medium des Gefühls und der Phantasie bricht, färbt und gestaltet." So tief und vollgiltig dieser Grundsatz an sich ist, erhebt er sich freilich in Bezug auf die „Ahnfrau" nicht über jeden Einwand. Grundirrtümer, wie sie hier gemeint sind, haben nur dann die Geltung poetisch-dramatischer Wahrheit, wenn sie im Volksbewußtsein fortleben und der allgemeine Glaube dem Spiel der Phantasie entgegenkommt; aber jene, auf denen die „Ahnfrau" beruht, hat der Geist der Zeit, so festgewurzelt sie scheinen mochten, vernichtet. Charakter gilt uns als die einzige Quelle der Handlung, eigene That, eigene Schuld und eigene Sühne als das bewegende Element in der Tragödie. Aber wer unsere Dichterheroen nicht in stumpfer, scheuer Verehrung aus so weiter Ferne betrachtet, daß sie ihm in den Lüften zu schweben scheinen, wer näher herzutritt, um das Piedestal

auf dem ihre stolzen Denkmale ruhen, zu prüfen, der wird finden, daß sie alle — ohne Ausnahme, Schiller und Shakespeare voran, der zeitlichen und darum vergänglichen Anschauung irgendwo ihren Tribut gezollt haben und mit der Vollkraft einer genialen Subjektivität ursprünglich in überkommene Formen hineindrängten, die sich heute bereits überlebt haben. Aber kann uns diese Erkenntnis der Freude an der unvergänglichen poetischen Kraft, welche die Formen durchströmt und mitunter durchbricht, entfremden?

Das zweite Drama Grillparzers von entschieden phantastischer Färbung fällt in die männlichste Zeit seines Wirkens. Es unterbricht die Reihe seiner aus der antiken Welt geschöpften Dramen, als wollte der an der strengeren Einfachheit der Antike erstarkte Geist sich wieder einmal in einer bunteren Welt von minder strengem Stil und reicherer Farbe erquicken. In den Rhythmen wiederum dem spanischen Trochäenmaß angenähert, ist diese Dichtung im Kerngehalt durchaus originell, nur an sich selbst zu messen und in der Durchdringung der Traumwelt mit Lebenswahrheit und Lebensweisheit am ehesten wohl den Shakespeareschen Märchenstücken vergleichbar. Das Schauspiel „Der Traum, ein Leben“ (1840) gehört zu den originellsten und wunderlichsten Schöpfungen unserer dramatischen Litteratur. Der Gedanke, einen Traum behaglich auszuspinnen und die Lösung, oder vielmehr die Aufhebung aller Konflikte durch das Erwachen des Helden herbeizuführen, war vor der Entstehung dieses Stückes nur auf episch-didaktischem Gebiete aufgetaucht. Er liegt manchem Märchen zu Grunde und findet sich schön und bedeutsam in einer an Grillparzers Intentionen gemahnenden Auffassung in Jean Pauls „Neujahrsnacht“ ausgeführt. Eine kecke Genialität jedoch lag darin, den Traum in jene Kunstform einzuführen, die von vornherein mit dem stärksten Eindrucke der Wirklichkeit begabt ist und in deren Bereich mannigfache Hilfsmittel, die in jedem anderen Falle die Wirkung unterstützen, sich für diesen Zweck in eben so viele Hindernisse verwandeln müssen. Das Konkrete, das

Plastische, das Greifbare der dramatischen Aufführung, das sonst den Stoff mit einem Schlage belebt, hängt sich wie ein Schwergewicht an die Schwingen des Traumes und scheint der fesselosen Phantasie einen stumpfen Widerstand entgegenzusetzen. Es war eine der merkwürdigsten künstlerischen Thaten, den Traum ohne Verletzung seines Charakters dramatisch auszudenken, alle Buntheit der sichtbaren Erscheinung für dieses Phantasiestück auszunützen und auf der andern Seite die Schwere und den Druck des Bühnenapparates in diesem kühnen Fluge zu überwinden. Die flüchtige Anregung zu der Behandlung des merkwürdigen Stoffes hat Grillparzer — wie er in seiner Selbstbiographie mitteilt — aus einer Novelle des Voltaire erhalten. In seiner bekannten Verdrießlichkeit gegen die „vom Blute der Autoren vollgesogenen Litteratoren" freute sich der Dichter darüber, daß keiner der zeitgenössischen Kritiker diese Quelle witterte, bis es ihm selbst gefiel, dieselbe aufzudecken. Indes geht Grillparzers Ehrlichkeit, welche auf diese Anregung Gewicht legt, thatsächlich viel zu weit. Die Voltairesche Novelle „le blanc et le noir" ist im besten Falle einer der mannigfachen Zuflüsse, die sich in den breiten Strom der Dichtung ergießen. Fände man nicht die Namen Rustan und Mirza vor, so möchte die Verwandtschaft des Stoffes schwerlich jemandem in die Augen springen. Das Märchen des Voltaire ist stark im Geschmacke der Kinderfabel gehalten. Der Rustan des Franzosen hat seinen guten und seinen bösen Geist — den lichten Topaze und den schwarzen Ebene — die ihn auf seinen, von den Pfaden des Grillparzerschen Rustans weit entlegenen Wegen nicht nur begleiten, sondern wie ein willenloses Werkzeug leiten. Rustan erlebt da im Traume einiges, aber er thut so viel wie gar nichts. Der gute und der böse Geist bekämpfen einander und tragen abwechselnd den Sieg davon. Da der Gehetzte endlich schweißtriefend erwacht, erhält er die weise Lehre, daß die Ereignisse eines Jahres sich in einer einzigen Stunde, die er schlafend verbracht, zugetragen haben. „Dem Brahma," sagt ihm Topaze, „ist es eben so leicht, alles in den

Raum einer Stunde zu schließen, als solches in einen Raum von achthunderttausend Jahren auszudehnen. Bilden Sie sich ein, daß die Zeit ein Rad herum drehe, dessen Umfang von einer unendlichen Weite sei. Unter diesem Rade befindet sich eine unzählige Menge von Rädern, die sich immer eins ins andre drehen. Des Mittelpunktes Rad ist ganz unmerklich und dreht sich unendlich vielmal herum in eben derselben Zeit, in der das große Rad nur einmal herumkommt. Es ist klar und deutlich, daß alle Begebenheiten, von Anfang bis ans Ende der Welt nach und nach in weniger Zeit als im hunderttausendsten Teile einer Sekunde geschehen könnten." Dies die lediglich witzige Lehre, die Voltaire an sein übrigens fragmentarisch abschließendes Traummärchen „Der Weiße und der Schwarze" knüpft. Ganz anders Grillparzer. Ihm ist es vor allem um ethische Vertiefung des Traumbildes zu thun. Die Gewissensfrage, von der der Voltairesche Rustan, ein Spiel der dunklen und lichten Gewalten, ganz unberührt bleibt, bildet das treibende Motiv der ganzen Traumhandlung Die stürmische Art, wie Rustan jedes moralische Bedenken überspringt, wie er, von dämonischen Mächten vorwärts getrieben, immer tiefer in Fehl und Verbrechen eintaucht, wie der in der Sphäre der entfesselten Einbildungskraft freiwaltende Ehrgeiz alle Bande der Ehre und Sittlichkeit abstreift und die Alleinherrschaft über die Seele gewinnt, bildet den tragischen Kern der hastigen, einander überstürzenden Geschehnisse. Dabei heftet sich, wiederum tragisch und traumartig zugleich, die Nemesis unmittelbar an jedes neue Verbrechen. Im Sinne ihrer düsteren Ironie schließt sich der Kreis der Traumhandlung. Just auf derselben Brücke, wo die erste gewaltsame Unthat des Ehrgeizes begangen wurde, wird der Verbrecher von der Katastrophe ereilt, und an derselben Stelle, an der sein tödlich getroffenes Opfer hinabfiel, wird er gezwungen, sich verzweifelt in die Fluten hinabzustürzen. Bei solcher Anlage der Erfindung und Behandlung des Märchenstoffes schließt das Stück auch mit einer ganz anderen gedanklichen Perspektive, als die Voltairesche Erzählung. Zwar streift

Grillparzer den spielenden Zeitgedanken des geistreichen Franzosen in den Worten des Massud: „Was du gesehen,

war vielleicht die dunkle Warnung
einer unbekannten Macht,
der die Stunden sind wie Jahre
und das Jahr wie eine Nacht."

— — — — — — — —

Aber in vollen Rhythmen läßt der erwachte Rustan den Grundgedanken der ganzen Dichtung ausströmen:

„Senk es tief in jede Brust:
Eines nur ist Glück hienieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Größe ist gefährlich,
Und der Ruhm ist eitel Spiel;
Was er giebt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!"

Grillparzer hatte anfänglich kein großes Glück mit seinem dramaturgisch so absonderlichen Traumgedanken. Als er im Jahre 1819 den Entwurf des Stückes vollendet hatte, vermochte er nur den Schauspieler Küstner, den die Rolle des Zanga lockte, für das Stück zu interessieren. Aber Küstner verlangte nachdrücklichst, daß aus dem Mohren ein Weißer gemacht werde, weil sonst die Wirkung seines ausgezeichneten Mienenspieles verloren gehe. Nun ist es bekanntlich eben so schwer, einen eitlen Schauspieler zu bekehren, als einen Mohren weiß zu waschen. Grillparzer unterließ beides. Er kam erst zu Beginn der dreißiger Jahre auf den lange vernachlässigten Stoff zurück, und fünfzehn Jahre nach Vollendung des ersten Aktes wurde der „Traum ein Leben" — natürlich mit dem schwarzen Zanga — zum ersten Male im Wiener Burgtheater aufgeführt. Laube berichtet über die ungemein charakteristische Haltung des Publikums, das den bunten Begebenheiten anfänglich mit kühler Teilnahme folgte, aber in jenem Momente des vierten Aktes, in dem eine kühngeniale Wendung die Wirklichkeit mitten in den Traum hinein-

klingen läßt und ein scharfes, rasch verschwindendes Streiflicht auf den schattenhaften Charakter der Begebenheiten wirft, in enthusiastischen Beifall ausbrach. Diese Umstimmung des überraschten Publikums war keineswegs eine bloß oberflächliche: vielmehr fühlten sich die Hörer offenbar wie mit einem Schlage von der psychologischen Wahrheit des Ganzen getroffen. Wir gebrauchen mit Absicht den Ausdruck: psychologische Wahrheit, trotzdem er in seiner Anwendung auf ein Traumgebilde leicht paradox erscheinen könnte. Wir meinen eben die merkwürdige psychologische Wahrheit in Bezug auf das Wesen des Traumes. Das erste uneingeweihte Publikum mußte sich während dieser bunten Begebenheiten sagen: Hier ist etwas Wirkliches und doch keine Wirklichkeit; eine Stimmung, die mir vertraut anklingt und für die ich ringsum im Leben keine Analogie finde — und in diesen Zweifeln von der Aufklärung überrascht, glücklich, die Stimmung, deren sie sich dunkel entsannen, beim rechten Namen genannt zu hören, brachen die befriedigten Hörer in Beifall aus. Mit bewundernswürdiger Genialität hält Grillparzers Dichtung in der That den raschen, stürmischen und doch in die kreuz und quer getriebenen Schritt des Traumes ein. Die eigentümliche, bis zum Schwindel gesteigerte Hast der Ereignisse, die Unfähigkeit, eine Situation auszudenken und auszuleben, die nur flüchtig aufblitzende Wiederkehr des schon entschwundenen Traumbildes, das Hangen und Bangen der Pein, die immer erneute und gesteigerte Beängstigung und das Entkommen bei einem Haare, der Wechsel zwischen Überstürzung und plötzlichem Stillehalten der dräuenden Gefahr — all' dies spiegelt auf wahrhaft frappierende Art die wohl schon von jedem erlebte, fieberhafte Traumstimmung. Aber all' dies wäre nur die virtuose Behandlung einer frei gewählten Kunstform, wäre nur ein glänzendes Spiel, wenn nicht der Inhalt, das zu behandelnde Problem in überzeugender Art mit der Form übereinstimmte. Für den fesselosen und zugleich verworrenen Ehrgeiz, ganz insbesondere aber für den Ehrgeiz der Unfähigkeit, wie er in Rustans immer wieder mißglückter Selbst-

bethätigung so fein angedeutet wird, konnte der suchende Geist keine stärkere Symbolik finden, als sie sich hier der Intention des Dichters dargeboten hat. Für die Tragik der von wilder Begier vorwärts getriebenen Unfähigkeit giebt es kaum eine angemessenere poetische Darstellungsform, als die Hast, die Überstürztheit, die Beängstigung des Traumes, der den Willenlosen durch die Erfüllung seiner Wünsche hindurchhetzt, ihn immer unbefriedigt läßt und zugleich alle verführerischen Dämone, welche die Vernunft von sich weist, zu qualvoller Herrschaft aufruft. In diesem Traume, der von den geheimsten Motiven und Affekten den Schleier hinwegzieht, welche im Bereich der Phantasie auch das schlichteste Menschendasein umgrenzen, liegt eine ergreifende innere Wahrheit, gegen welche die äußere, die man in irgend einem fragmentarischen trostlosen Stück Wirklichkeit auf die Bühne bringt, gar nicht aufkommen kann. Welcher Ehrgeizige, der es über seine Kräfte hinaus ist, hätte nicht — **mutatis mutandis** — in ähnlicher Weise geträumt? Nur freilich, daß der Weise und der Poet, dieser warnend und jener ausgestaltend, nicht immer dabei mitwirkten, daß nicht immer die gute Lehre, in bescheidenem Kreise Tüchtiges zu wirken, in das ermüdete Haupt einkehrte.

Auch das einzige Lustspiel Grillparzers, im Grunde doch mehr phantastisches Schauspiel als Lustspiel, da hier das komische Element nicht durch das seriöse abgelöst wird, sondern bar der Selbständigkeit dem streng ethischen Zuge des Ganzen untergeordnet erscheint, auch die vielverkannte und doch zuletzt zu Ehren gekommene Dichtung „Weh dem, der lügt" gehört der Märchenwelt an. Das Stück wurde, als es 1831 zum ersten Male auf die Bühne gebracht wurde, mißverstanden oder vielmehr gar nicht verstanden und die Ablehnung übte auf Grillparzers sensitives Gemüt eine so tiefgehende Wirkung aus, daß der Dichter fortan nur mit Widerstreben in die Aufführung seiner Werke willigte und seine später entstandenen Werke eigensinnig im Pulte verschloß. In unseren Tagen vor einem vorbereiteten Publikum wieder aufgeführt, machte es eine bessere, wenn auch keine zu

nachhaltige Wirkung. Reich an prächtigen, scharf skizzierten Charakteren ist es im ethischen Gehalt zu fein und tiefsinnig, um im Theater ganz gefaßt und verstanden zu werden. Hinter dem bunt-märchenhaften Zuge der Handlung versteckt sich eine überlegen spielende Ironie, die der Leser mit Genuß herausfühlt, die aber nicht deutlich genug an die Oberfläche tritt, um unmittelbar dramatisch zu wirken. Der Autor tritt durch die würdigste Person des Stückes, den Bischof, der wie ein erhabener Chorus den Gang der Handlung begleitet, für die Wahrhaftigkeit ein, zeigt aber zugleich, wie alle Wahrheit im Leben nur subjektiver Natur ist, und geißelt die Heuchler und die sich selbst belügenden Pedanten einer Objektivität, die für den Menschen nicht erreichbar ist. Alle Wahrheit ist nur relativ und jeder mag sich Glück wünschen, dem in und nach dem Kampf des Lebens sein Gewissen sagt, daß er seinen eigenen Gefühlen nicht gelogen:

„Wer deutet mir die buntverworrene Welt?
Sie reden alle Wahrheit — sind drauf stolz,
Und sie belügt sich selbst und ihn; er mich
Und wieder sie; der lügt, weil man ihm log —
Und reden Alle Wahrheit, Alle, Alle.
Das Unkraut, merk' ich, rottet man nicht aus,
Glück auf, wächst nur der Weizen etwa drüber."

Zweimal greift Grillparzer noch in hohen Lebensjahren in die phantastische Welt zurück; wie anders steht er ihr aber als Greis gegenüber, denn in seinen Jugendwerken. Dort strömt die noch ungezähmte dramatische Kraft in die sagenhaften Formen, hier legt der Weise den tiefsten Sinn in die fabelhafte Überlieferung hinein. Die Ahnfrau ist denn auch mit allen ihren Fehlern bühnenwirksam geblieben, die beiden Schauspiele „Die Jüdin von Toledo" und „Libussa" werden trotz ihrer großen, überwältigenden Vorzüge wohl wesentlich nur als Buchdramen fortleben. Vorerst freilich sind sie in sorgfältiger Aufführung auf dem Wiener Burgtheater lebendig geworden, aber eine wahre Bühnenzukunft ist ihnen wohl kaum zuzuerkennen, da trotz der

LIBRARY OF THE

kräftigsten Charakterstriche und der prächtigsten psychologischen Züge der ideelle Gehalt nicht ganz in der Erscheinung aufgeht, sondern wie in dem Lustspiele „Weh dem, der lügt“ über die scenische Wirkung hinweg und an dieser vorbei an die stille Sammlung des Nachdenklichen appelliert. Die „Jüdin von Toledo“ lehnt sich stofflich an ein Drama von Lope de Vega („Der Friede der Könige und die Jüdin von Toledo“), von dem Grillparzer selbst in seinen Studien zum spanischen Theater Nachricht giebt. Allein die Geschichte des Königs, der unerfahren in der Liebe und abgestoßen von dem Kaltsinn seiner Gemahlin sich und mit sich sein Reich und seine Herrschaft an eine kokette Jüdin dahingiebt und von seinem Rausche erst zu seiner Gatten- und Herrscherpflicht zurückkommt, nachdem die Großen des Reiches die gefährliche Nebenregentin ermordet haben, hat — von Lope de Vega mehr nach der Seite des stofflichen Reizes behandelt — unter Grillparzers Händen eine eigentümliche tief psychologische Bedeutung gewonnen. Bei Lope de Vega ist es — echt spanisch — die Religion, welche den über die Ermordung der Jüdin wütenden König besänftigt, ist es das gemeinsame Gebet, das die grollenden Gatten wieder vereinigt. Grillparzer dagegen giebt der Geschichte eine gar merkwürdige Wendung. Der König wütet über den Mord, der auf einen feierlichen Gerichtsspruch der Königin hin erfolgt, er will die Leiche der Geliebten noch einmal sehen und an diesem Anblick seine Rache zu großen Entschlüssen steigern. Aber sieh da! Der Anblick der Toten — anstatt seinen Zorn und seinen Schmerz auf die Höhe zu treiben — ernüchtert ihn. Bloß das Körperliche, bloß der Sinnenreiz hatte ihn gefesselt. Er sieht diesen sinnlichen Reiz zerstört und schaudert beim Anblick der Leiche vor dem Rausche, der seine Sinne umfangen gehalten hatte. Bekehrt eilt er zur Pflicht zurück, in der er das Dauernde, Unzerstörbare erkennt. Ein tiefsinniger, im Kern richtiger psychologischer Vorgang, aber zu hart für die Bühne, wo auch das Objekt der fürstlichen Sinnlichkeit Leben und Gestalt gewann und von der aus die Zumutung, ein

Menschenleben, und wäre es auch das niedrigste, als ein Experimentir-Objekt zu betrachten, an dessen Todesqualen ein König geistig gesundet, uns immer wieder anfröstelt und beleidigt. Unser Gefühl kann darüber nicht hinaus, daß jede Hingabe zweier Menschen aneinander beiderseitige Pflichten erzeugt und daß selbst ein Individuum, an dessen Schicksal das Heil eines ganzen Reiches hängt, sich von der Verantwortung gegenüber dem ethisch haltlosesten Geschöpfe, wo es Leben und Tod gilt, nicht gleichgiltig lossagen kann. So kann der psychologisch-richtige Ausgang des Stückes nicht auch für einen dramatisch befriedigenden gelten, und das interessante Problem, das auch in der scenischen Darstellung mächtig anzieht, wird in seiner Lösung immer erkältend wirken. Ungemein reich ist der Gedanken- und Charaktergehalt des Stückes. Die Individualisierung der Figuren, namentlich die des liebesunerfahrenen Königs zieht mächtig an. Auch die Jüdin, ganz kecke, in sich befriedigte, berauschte und berauschende Sinnlichkeit, unschuldigschuldig, weil dem berückend Weiblichen hier alles moralische Bewußtsein fehlt, ist einer der merkwürdigsten Frauencharaktere unserer dramatischen Litteratur. Freilich ist sie, beiläufig bemerkt, als Jüdin ebenso, wie die ganze Darstellung des jüdischen Familienlebens nur ganz allgemein im Sinne des Exotischen zu fassen, das sich dem eingeborenen, Konservativ-Tüchtigen gegenüberstellt. Von einer historisch richtigen Darstellung des jüdischen Wesens ist hier ebenso wie im „Kaufmann von Venedig" keine Rede. Individuell interessant, sind die im Stücke auftretenden jüdischen Gestalten generell ganz verzeichnet.

In dem sagenhaften Schauspiele „Libussa", einem der letzten Werke Grillparzers, ist es der in mystisches Dunkel getauchte Werdeprozeß des Staates und der Gesellschaft, der den Denker und den Dichter anzieht und beschäftigt. Ähnlich wie Shakespeare im „Sturm", wie Goethe im zweiten Teile des „Faust", wohl auch in einigen Scenen des Prometheus, befriedigt hier Grillparzer das Bedürfnis der konstruktiven Phantasie, auf den Grund aller Kultur zu blicken. An die persönlichen Schicksale sind hier Prin-

zipien des Natur- und Staatslebens gekettet. Aus naiven, schlichten Zuständen wachsen die Anfänge und Bedürfnisse einer Rechtsordnung und eines männlichen Regiments hervor. In Libussa — das Weib ist immer mehr Natur als der Mann — ist alle Weisheit, Milde und Naivetät des Naturlebens verkörpert. Im Primislaus der bewußte, historisch kulturelle Geist, der dem zerstörten Naturfrieden mit künstlichen Mitteln, mit staatlichen Einrichtungen zu Hilfe kommt. Die beiden Elemente ziehn einander an, Libussa tritt selbst, von ihren Schwestern sich lossagend, in die Welt des Primislaus hinüber, aber indem sie die historische Notwendigkeit mit allen Härten ihrer Entwicklung anerkennt und vorhersagt, geht sie an dem zerstörten Naturfrieden in der eigenen Brust zugrunde. Primislaus, die Kultur und die Geschichte behaupten das Feld. Diese tiefsinnigen Gedanken sind in Symbolik und Handlung gekleidet und die letztere erhebt sich in einigen Scenen zu großer dramatischer Wirkung. Doch überwiegt das in die scenische Wirkung eingeschlossene oder über dieselbe hinwegblickende Geheimnis der Art, daß die Bühnenwirkung der wunderherrlichen Dichtung wohl immer nur eine halbe bleiben wird.

Dramatisch am kräftigsten und unmittelbarsten offenbart sich das Genie Grillparzers in zwei Gruppen seiner Dramen, in den der antiken Welt angehörigen und in den historisch deutsch-österreichischen. Geradezu bewundernswert ist die Kraft, mit der Grillparzer, fast noch Jüngling, sich in seinem zweiten Jugendwerke, welches der Ahnfrau rasch nachfolgte, in der aus der antiken Welt geschöpften „Sappho“ (1819) zugleich auf die Höhe der Anschauung, auf die er, als das poetisch Erste, immer das größte Gewicht legte, und auf die Höhe des ideellen Gehaltes erhob. Grillparzers schon gekennzeichnete Originalität trat hier voll entfaltet hervor und mit dem ruhigen poetischen Glanze vermählte sich bereits die Kraft der psychologischen Charaktertragödie. Gegen diese Dichtung hat sich kaum jemals ein Tadel erhoben, als ein solcher, der indirekt ihre Vorzüge eingesteht. Man sagte,

sie wäre nicht antiquarisch genug. Grillparzer verteidigt sich dagegen in dem bescheidenen Wort, daß er nicht für Griechen, sondern für Deutsche geschrieben habe. Andererseits gesteht er uns willig ein, daß das Bestreben, den möglichst einfachen Stoff zu wählen, sich und der Welt zu zeigen, daß er durch die bloße Macht der Poesie Wirkungen hervorzubringen im stande sei, ihn nach dem Erfolge der „Ahnfrau" zur Dramatisierung der „Sappho" hingeleitet habe. Schlichter und treffender ist das Verhältnis unserer Litteratur zur Antike wohl von keinem Klassiker deutscher Nation gekennzeichnet worden. Wie wir der hellenischen Welt in der bildenden Kunst die keusche Behandlung des Nackten verdanken, so in der Poesie die naive Offenbarung des inneren Menschen. Lesbos, olympische Spiele, Sklavenhandel u. s. w. u. s. w. — was ist uns das, als eine Staffage, wie andere mehr? Aber eine Welt, in der das Wollen und Wünschen sich freimütig eingesteht, in der die Elemente des Wollens und Thuns bloßgelegt erscheinen — diese ist freilich unschätzbar für den Dichter, der die unendliche Mannigfaltigkeit im Innern der menschlichen Empfindung erlauscht hat, und den es drängt, diese Fülle so rein, so unverfälscht, so unmittelbar als möglich zur Anschauung zu bringen. Hierin liegt der Zug zur Antike vorgezeichnet, während seine Grenze durch den Empfindungsgehalt und durch die Empfindungsweise gleichmäßig bestimmt wird. Weder zum Konflikte der „Iphigenie", noch zu dem der „Sappho" wird man in der antiken Dichtung eine direkte Analogie finden. Das Ideal der Weiblichkeit ist in der „Iphigenie" christlich-modern und die tragische Resignation der Größe auf ein schlicht bürgerliches Glück, wie sie den Inhalt der „Sappho" bildet, gehört in ihrer inneren Notwendigkeit einer Entwicklung an, von der die griechische Welt, in der wir uns die Kunst mit dem bürgerlichen Leben auf das Innigste verwoben denken müssen, kaum eine Ahnung hatte. Dabei waltet zwischen „Iphigenie" und „Sappho" selbst — trotzdem Grillparzer eingesteht, „mit dem Kalbe Goethes gepflügt zu haben" — ein tief greifender Unterschied. Goethe hat in der

Darstellungsweise mit unvergleichlicher Vollendung und Einheitlichkeit das Naiv-Erhabene der antiken Dichtung wiedergegeben. Grillparzer mischt dieses Naiv-Erhabene überall mit dem Naiv-Schlichten, gesellt zu dem Wundervoll-Großen das Wunderlich-Liebe, mengt das Heroische mit genrehaften Zügen, leistet darauf Verzicht, uns kontinuirlich auf der Höhe zu erhalten, läßt sich aber nur darum zu unseren vertrautesten und heimlichsten Empfindungen herab, um uns immer wieder auf die Höhe zu erheben.

An die „Sappho" schloß sich im großen Zuge des Schaffens die großartige Trilogie „Das goldene Vließ" (1822), die zu den innerlich mächtigsten Werken unserer dramatischen Litteratur zählt. Die gewaltige Medea-Sage ist ein unsterblicher Stoff der Weltlitteratur. In dem Kindesmorde der tödlich verletzten Gattin bis zur unvergleichlichen Höhe der Tragik gesteigert, gesättigt von Symbolik, voll Tiefsinn und Sinnlichkeit, wie alles Echt-Volkstümliche, drängt sie zur künstlerischen und insbesondere zur dramatischen Gestaltung hin. Unsere Bühne kannte vor Grillparzer nur eine Medea-Oper, deren Text an dem Geschehnisse haften blieb und deren Klänge seither verrauscht sind. Auch die opernhafte, breitpathetische, in Frankreich hochberühmte „Medea" des Corneille ist für uns so gut wie tot. Was Seneca, der römische Vermittler zwischen Klassizität und moderner Empfindsamkeit, geleistet, was Euripides geschaffen, der einzige der großen griechischen Tragiker, dessen „Medea" uns aufbewahrt geblieben, lebt endlich doch nur für die Philologen und Historiker. Der tragischeste der griechischen Tragiker bringt freilich Accente, Naturlaute und Herzenstöne, die uns heute noch wunderbar ergreifen, wie z. B. die letzte Rede der Medea vor dem Kindesmorde. Aber des Euripides Auffassung des Stoffes ist uns in ihren Grundzügen unverständlich und war wohl schon im hellenischen Sinne selbst eine äußerliche. Der Abschluß, der Triumph der Medea, die als Siegerin auf einem von Drachen gezogenen Wagen davonfährt, um ihre Rache mit göttlichem Beistande zu vollenden, erscheint uns wie ein Selbstmord der Tragödie, wie

eine Verhöhnung der Empfindung. Grillparzer — zur Zeit, als er „das goldene Vließ“ begann, ein Mann von 27 Jahren — trat mit der ganzen Kühnheit, Selbständigkeit und Reife des Genies an den großen Stoff heran. Das historisch sagenhafte Material bewältigte er vollständig. Auch wenn uns Laube, der Herausgeber seiner Dramen, nicht ausdrücklich berichtete, daß sich in des Dichters Nachlaß die ausführlichsten Auszüge aus griechischen und römischen Autoren, wie aus Apollodorus, Strabo, Seneca u. s. w. vorfanden, jede Scene des Stückes würde uns ohnedies auf ein in Fleisch und Blut übergegangenes Quellenstudium zurückweisen. An den Kern der Dichtung griff diese Vorarbeit nicht; dieser erscheint ganz im Lichte einer selbständigen Auffassung, das aus der Seele des Dichters hervorquillt. Grillparzer hatte eben keinen Zug zum Antiquarischen in seinem Wesen. Auch die „Medea“ wollte er nicht vor allem in ihrer Griechheit, sondern in ihrer ewig menschlichen Bedeutung wieder aufleben lassen. In der äußeren Handlung mochte er die ungeschwächte Kraft des Phantastisch-Symbolischen, des Volkstümlich-Mystischen auf die Phantasie eindrängen lassen; die innere Handlung ist frei von allem Wunderbaren, das nicht ein ewiges Wunder der Gemütswelt wäre: sie gehört uns eben so gut an, wie der Blütezeit der Hellenen oder irgend einer Urzeit der Fabel. Dieser Zug der Vermenschlichung geht freilich durch alle bedeutende Dichtung hindurch; aber bei Grillparzer zeigt er sich nicht nur ungewöhnlich rein und ungetrübt von allen Schlacken des Roh-Stofflichen, sondern er verzweigt sich auch auf eine ganz eigentümliche, nur diesem Dichter zu Gebote stehende Art in fast genrehafte oder idyllische Züge der Seelenmalerei, die in organischer Weise mit den großen Linien des Tragischen verknüpft werden, mitten im Heroischen uns wie vertraute heimliche Klänge anmuten und von der Welt ungeheurer Thaten zu der unseres täglichen Lebens und Leidens im Bereiche der Motive eine zart aber fest gefügte Brücke schlagen. Im „goldenen Vließ“ ist es vor allem das genial erfundene und durchgeführte Vorspiel „Der Gastfreund“,

das die so oft gegen die Antike frivol benützte Frage „Was ist uns Hekuba?“ von den Lippen des Spötters verscheucht. Medea tritt uns hier nicht als ein mystisches, unverständliches, in einen Zauberkreis gebanntes Wesen entgegen, wie etwa die Hebbelsche Brunhilde in den „Nibelungen“, sondern als ein natürliches, reizvolles, lebenslustiges Geschöpf von starkem Naturell, das zwar dem gegebenen Zuge der Kultur oder Unkultur angehört, aber in sich einig, schuldlos und mit unbeflecktem Gemüte. Sie versteht die Zauberkünste, die sie von der Mutter ererbte, aber ihre Seele ist von dieser zunächst noch äußerlichen Fertigkeit nicht verdüstert; sie zaubert, wie etwa ein modernes Mädchen Klavier spielt, ohne inneren Anteil und ohne den Gedanken, damit Böses zu verüben. Das Erscheinen des Phryxus, den das goldene Vließ nach Kolchis führt, trägt erst den Gegensatz in ihre Seele; sie braut zum ersten Male den Zaubertrank, wenn auch nur fügsam, wenn auch noch unschuldig, im Dienste der barbarischen List und Roheit, sie wird wider Willen zur teilnehmenden Zeugin des grauenvollen Frevels, den die Barbarei an dem Fremdling begeht; die eigene Welt, bisher ihr natürlich, erscheint ihr in einem anderen Lichte, und der erste Funke des Konfliktes ist in ihre Seele geworfen. Ihr Wesen wurzelt in der Wildheit der kolchischen Heimat, aber die naive Übereinstimmung mit ihrer Umgebung ist gebrochen, und in dem, was sie liebt, sieht sie zugleich den Frevel, die Schuld und das drohende Unheil. Wie Medeas Seelenzustand auf eine natürliche Art vorbereitet wird, so erhält auch das goldene Vließ, das bedeutsame Symbol der ganzen Sage, in der Dichtung seine selbständige, frei erzeugte Geltung. Es ist für uns nicht nur schlechtweg mit allen Schauern des Geheimnisvollen umgeben, es erweckt vielmehr immer wieder eine ganz bestimmte Erinnerung in uns, es ist, angefangen von dem Momente, in dem Phryxus es als ein Pfand des Gastrechts dem Aietes aufdrängt und trotz dieses Pfandes verräterisch hingemeuchelt wird, der versinnlichte Fluch des Gastfreundes, das gleißende Zeichen des unheilvollen Treubruches, wie es zum

zweiten Male in dem Verrate, den Medea an den Ihren übt, zum dritten Male in dem Konflikte zwischen Jason und Medea erscheint. In den „Argonauten" wächst der Funke, den das Abenteuer des Phryxus in die Seele der Medea geworfen hat, zur verheerenden Flamme an. Es vollzieht sich ein vollständiger Bruch des Einheitsbewußtseins. Das wilde, dämonische, überstarke Naturell der Kolcherin fühlt sich mit allen Banden des Naturrechts an die barbarische Heimat gefesselt; die weibliche Empfindung der Medea strebt mit unwiderstehlicher Macht zu dem heroischen Gegensatz, zu der lichten Erscheinung Jasons, des griechischen Helden: ein urewiger Konflikt zwischen Rasse und Neigung, zwischen Familiengefühl und Liebe, zwischen natürlicher Bestimmung und leidenschaftlichem Begehren. Aller düstere mystische Zauber, von dem Medea umgeben erscheint, verstärkt den Gegensatz zu dem hellen Freimut des hellenischen Freiers, ohne daß dadurch der natürliche Kern des Konfliktes gefährdet erschiene. Auf der Höhe der tragischen Krisis spricht Medea herrliche Worte, die in jeder fühlenden Menschenbrust Widerhall finden. Diese Worte sind gleichsam die tragische Formel des ganzen Gedichtes:

„Unsichtbar geht der Neigung Zauberbrücke,
So viel sie betraten, hat Keiner sie gesehn!
Gefallen *muß* Dir, was Dir gefällt;
So weit ist's Zwang, rohe Naturkraft.
Doch steht's nicht bei Dir, die Neigung zu *rufen*,
Der Neigung zu *folgen* steht bei Dir,
Da beginnt des Wollens sonniges Reich —"

„Und Medea will nicht," so ruft entschlossen das Kind des Aietes. Und Medea folgt doch — so handelt das Weib unter dem Zwange der Neigung. Damit ist Medeas tragisches Schicksal entschieden, aber zugleich auch das des Jason. Nicht nur sie verläßt verräterisch ihre Welt und ihren Bestimmungskreis; auch er tritt aus der seinigen heraus und folgt ihr in den Bereich der düsteren Barbarei. Er verlockt sie, ihm und seinem Ehrgeize ihre Künste, ihre Vertrautheit mit düsteren Geheimnissen dienst-

bar zu machen, und bevor sie ihm nach Hellas folgt, wo alle Schauder der Vereinsamung ihrer harren, folgt er ihr in die unheimlichen Abgründe des Barbarenlandes und trägt mit dem goldenen Vließ, das er hinwegraubt, das Bewußtsein des brennenden Frevels in die Heimat hinüber. So wächst aus der ersten Tragödie die zweite hervor. Aus der leidenschaftlich-wilden Liebe, deren Bund beide Teile mit dem Verrate erkauft, muß der gegenseitige untilgbare Vorwurf, muß der wilde, zerstörungssüchtige Haß emporflammen. Jason und Medea erscheinen dann einander gegenseitig als das eigene tragische Schicksal, gegen das sie, sich selbst vernichtend, ankämpfen.

Das Tragische in diesem Konflikte, sagt Grillparzer selbst, ruht auf dem Gegensatze zwischen Kolchis und Hellas. Dieser muß in das Tiefste der Seelenwelt eingreifen, wenn der Schritt, der hier und dort über die Grenze gethan wird, den unversöhnlichen Gegensatz ins Leben hineinträgt. In der That hat der Dichter mit einer Kühnheit und Kraft, der nicht vieles in unserer Litteratur an die Seite gestellt werden kann, diesen Kontrast für unser Herz und für unsere Sinne ausgeprägt. Mit großer Meisterschaft führt er ihn durch die drei Stücke hindurch, und wie im „Gastfreund" und in den „Argonauten" das Hellenentum wie Sonnenlicht in die finsteren Abgründe und Klüfte hereindrängt, so wirkt in der Schlußtragödie die Erscheinung der kolchischen Zauberin gleich einem dunkel glühenden Meteor in einer heiter beruhigten Sphäre. Alles, worin Rasse und Kultur sich trennen kann, erscheint in den Gegensatz aufgenommen: Gesinnung, Gewohnheit, Sprechweise und endlich sogar mit seltener Kühnheit auch das Maß der gebundenen Rede. Für diese letzterwähnte Kühnheit giebt es vielleicht in der ganzen Litteratur (wenn man von dem in anderer Art bedingten Gesang und Halbgesang der griechischen Chöre absieht) nur noch ein einziges Beispiel: die Scene zwischen Faust und Helena im zweiten Teile des Goetheschen „Faust", der allmähliche Übergang des Dialogs aus dem klassisch-hellenischen Maß in die romantisch-deutsche Reimzeile

Was aber in diesem Falle als allegorisches Spiel versucht wird, erscheint im „goldenen Vließ“ mit dem ganzen Ernste der charakteristischen Absicht vom Anfang bis zum Ende durchgeführt. Während die Griechenrede im geglätteten Flusse des fünf- und sechsfüßigen Jambus dahinströmt, braust die knappe Sprache der Kolcher in vereinzelten daktylischen Sprüngen wie ein Bergquell aus der Felsenspalte hervor. Insbesondere des Aietes Rede gewinnt dadurch ein charakteristisches Gepräge von unvergleichlicher Wirkung. Sie ist gleichsam ein unheimliches geistiges Stottern des Barbaren, eine Sprache des sich entladenden Grolls, des racenhaft hervorstürmenden Ingrimms. Medea, die in den „Argonauten“ an dieser poetischen Barbarensprache ihren Anteil hat, erscheint in der Schlußtragödie auf die strenger gebundene Rede der Griechen gestimmt, bis der unheimliche Groll der Kolcherin hervorbricht und mit der wilden Wut der Rasse die altgewohnten wilden Rhythmen einherstürmen.

Die große Bedeutung der Trilogie verkennend hat man in Deutschland lange Zeit hindurch nur das Schlußstück „Medea“, in dem Heroinen paradieren konnten, mit großem Erfolg zur Aufführung gebracht. Grillparzer freute sich dieser Erfolge nicht, vielmehr war er mit Recht unwillig über die Verkennung des Ganzen und über die Zerstückelung. Im unmittelbaren Anschluß an die beiden ersten Teile der Trilogie erhält die „Medea“ ein ungleich stärkeres Licht und schärferes Gepräge, ja wird sie in ihren Tiefen allein verständlich für das Publikum. Alle Rückblicke und Berufungen auf Vergangenes erhalten ein Leben von farbiger Bestimmtheit. Die Motive des Ungeheuerlichen sind uns in Bezug auf Charakterbildung und Handlung gegenwärtig. Jason, der uns als schlechtweg mattherzig sonst nicht interessiert, wird uns nun verständlich in der Erschöpfung seines Wesens und in dem Drucke, mit dem ihn die schauervolle Erinnerung belastet. Medea rückt uns um soviel menschlich näher, als wir uns mit ihrer Vergangenheit, mit den maßlosen Opfern, die sie der nunmehr betrogenen Liebe dargebracht, vertrauter fühlen. Das goldene Vließ regt in uns

positive Erinnerungen an, und die Anspielungen auf die Vergangenheit, auf den Tod des Atreus und des Absyrtus, weisen uns nicht in das Dunkel der schwanken Sage, sondern in eine bestimmte Folge von Begebenheiten zurück, in denen ein echt tragisches Gemisch von Schuld und Unschuld vorwaltet.

Die dritte der in die hellenische Welt versetzenden Tragödien Grillparzers, „des Meeres und der Liebe Wellen" (Hero und Leander) (1840) ist nicht ganz so mächtig wie die Trilogie „das goldene Vließ", aber sie zeigt die originelle Auffassung des Dichters von der Antike in der zartesten und liebenswürdigsten Weise.

Sein eigenstes Wesen, sein Blick für das Große im Kleinen, der ihn zu einem sensitiven Menschen und zu einem unvergleichlich zartsinnigen Dichter gemacht hat, tritt kaum in einer zweiten Dichtung so seelisch angehaucht hervor, wie in dieser Liebestragödie. Seine durchweg mehr sinnige als pathetische Weise, seine Freude an den kleinen Zügen, in denen sich das Werden und Wachsen offenbart, hat in diesem Stoffe das dankbarste Gebiet gefunden. Man darf ohne Übertreibung behaupten, daß die Grillparzersche Hero, als Charakter gefaßt, in den Mädchengestalten der Liebestragödien nicht ihresgleichen hat. Weder die Shakespearesche Julia, die oft mit ihr verglichen wird, noch das Mädchenideal, das im Gretchen verewigt wurde, ist ihr im Kerne des Wesens verwandt. Die heißblütige Italienerin läßt sich — im Bewußtsein aller Gefahren und Wonnen ihrer Liebe — zum äußersten der Leidenschaft vorwärts treiben; dem deutschen Mädchen, das, von schwüler Angst bedrängt, sich der Liebe hingiebt, ist das christlich-germanische Gefühl der Sündigkeit eingepflanzt. Beides trifft bei Hero nicht zu. Hero bleibt selbst im Zustande der hingebungsvollen Liebe naiv, in sich befriedigt. Weit entfernt von einer Ahnung absoluter Sündigkeit der Liebe, vertritt sie unbewußt das Naturrecht der weiblichen Neigung. Sie ist ein Kind idyllisch-antiker Weltanschauung, wie diese uns nur noch vielleicht aus Goethes „Alexis und Dora" anspricht. Mit derselben

ruhig-heiteren Sicherheit, mit der sie den Streit der Eltern schlichtet, mit der sie sich den Göttern weiht, giebt sie sich später dem einheitlichen Gefühle der Neigung hin. Ihr kurzer Seelenkampf beruht mehr auf äußeren Hindernissen als auf einem inneren Streite der Gefühle. Einmal zum Bewußtsein ihrer Liebe gelangt, verteidigt sie diese unschuldig-schuldig wie ihr gutes Recht bis zu dem Moment, in dem sie für diese Liebe stirbt. Grillparzer war niemals archäologisch, dennoch haben wenige Dichter das hellenische Wesen nach einer gewissen Seite hin so rein und so schön ausgesprochen wie er kraft kongenialer Mitempfindung in seiner Hero.

Durchaus exceptionell ist die Stellung Grillparzers als Vertreters des historischen Dramas. Wie jedem großen Dramatiker war es ihm nicht um die Geschichte als Geschichte zu thun, sondern um die Idee, die in der Geschichte durchbricht, und um die nach Gestalt ringenden Charaktere. Sein Mitleben mit dem Geiste der Geschichte aber ist von ganz besonderer Art. Grillparzer war durch und durch Österreicher, aber zugleich naiv und fest in dem Glauben, daß der Österreicher von Haus aus ein Deutscher sei, und daß dem Ostreich eine große deutsche Mission zuerkannt sei. Darum hat er, einem tiefinnerlichen Bedürfnis folgend, zweimal auf die Geschichte der Habsburger, die er liebte und auf die er seine ganze Hoffnung setzte, zurückgegriffen; einmal, um den Begründer der deutschen Kaiserdynastie im Bilde auferstehen zu lassen, dann aber, um einen Habsburger als deutschen Herrscher in der ganzen Bedrängnis, die aus der Zerklüftung der Parteien und aus dem Glaubensstreite hervorwuchs, verständnisinnig im tiefsten Wesen zu erfassen und zu beleuchten. In beiden Dramen, nur in dem einen bezeichnenderweise noch mutig und siegreich, in dem anderen mehr wehmütig und von Resignation angekränkelt, drängt der Gedanke vor, daß der österreichische Staat im Kampfe gegen Unkultur und Halbkultur eine große deutsche Aufgabe zu erfüllen habe, der historisch-politische Gedanke, den wir kurz als den josephinischen bezeichnen können.

Die Tagestendenz machte auf Grillparzer keinen Eindruck, aber für den großen ideellen Zug der Geschichte war er tiefempfänglich und so fühlte er denn und gestaltete er, was heute noch in der österreichischen Geschichte aktuell und lebendig ist. Und etwa nur in der österreichischen Geschichte? Kann es irgendwo einen Deutschen geben, der der Grillparzerschen Darstellung der Siege und Kämpfe des Deutschtums in Österreich nicht die wärmste Teilnahme entgegenbringt?

Von den beiden Habsburgerstücken ist „Ottokars Glück und Ende“ (1825) das dramatisch unvergleichlich kräftigere. Tendenz, welche die Parteienleidenschaft in das Stück hineingedeutet hat. Tendenz im kleinlichen Sinne des Wortes darf man in dieser Tragödie nicht suchen. Der Vertreter des zu überwältigenden Elementes, Ottokar ist nicht verkleinert. Vielmehr hatte die Riesengestalt Napoleons I. viel Anteil an der dichterischen Konception, und der Grillparzersche Ottokar wächst weit über den historischen hinaus. Der geschichtliche Konflikt ist künstlerisch vollendet in dem tragischen Helden verkörpert und individualisiert. Der stolze und große Böhmenkönig, der für sich und sein Volk die Herrschaft an sich reißen will, erkennt die Vorbedingungen dieser Herrschaft. Er strebt aus der Halbkultur heraus, er will die Böhmen aus dem verjährten Wust, in dem sie gekauert liegen, in die freie und reine Atmosphäre der höheren Gesittung emporgeleiten. Aber siegreich im Felde, groß in seinen Plänen, ist er selbst noch von den Ketten bedrückt, von denen er sein Volk mit Gewalt loslösen möchte. Die rauhe Unkultur, die er befehdet, ist in ihm selbst thätig und erzeugt jenen Bruch des Einheitsbewußtseins, an dem er äußerlich scheitert und innerlich zugrunde geht. Ihm ist im meisterhaften Kontrast die milde, in sich und mit dem Volkstum einige Herrschergestalt des deutschen Rudolf entgegengestellt. In beredtem Parallelismus gruppieren sich auf beiden Seiten die Charaktere und drängen zur Höhe jener großartigen Peripetie, die zum Schluß des dritten Aufzuges in jener Scene eintritt, in der Ottokar, bereit sich der geschichtlichen

Notwendigkeit zu beugen, von wildem Stolze ergriffen, aufs neue in den tragischen Kampf zurückstürmt. Die Komposition wetteifert in dieser historischen Tragödie mit der Charakteristik, welche nicht nur die Handlungen bestimmt, sondern mehr noch als in den Grillparzerschen Dramen antiker Herkunft bis in das Mark der Sprache eindringt.

In dem zweiten Habsburgerstück Grillparzers, in dem nachgelassenen Werke „der Bruderzwist in Habsburg" herrscht nicht mehr das volle Gleichgewicht zwischen Komposition und Charakteristik. Die letztere ist hier dominierend, aber die zweite Habsburgergestalt, die als die unterliegende in die tragische Linie gerückt erscheint, den weisen, aber der Klugheit entratenden Rudolf, hat der Dichter mit noch größerer Liebe behandelt, als den erfolggekrönten, den Sieger vom Marchfelde. Nicht nur infolge jener natürlichen Sympathie, die der Edle dem vergeblich ringenden edlen Willen entgegenbringt, sondern ganz vornehmlich darum, weil aus den Wirren, die dem dreißigjährigen Kriege vorangingen, der Geist der Gegenwart den Dichter anzumuten schien, und weil er durch den Charakter Rudolfs am deutlichsten aussprechen konnte, was ihn, den freidenkenden Österreicher der Reaktionszeit, beim Umblick auf die geliebte Heimat bedrückte und beängstigte. Dieses kostbare Vermächtnis spiegelt alle Tiefen der eigentümlichen Empfindung, bringt uns den Geist und den Charakter des großen Sonderlings nahe und zeigt uns im Dichter den Menschenfreund, den Denker und den Patrioten. Man hat oft und oft beklagt, daß Grillparzers Wirken mit der Ungunst der traurigen reaktionären Strömung zu kämpfen hatte, daß das größte poetisch-dramatische Talent der nachklassischen Zeit sich in eine Welt der politischen Stagnation und der geistigen Absperrung versetzt sah. Die Klage ist gerecht, aber doch in gewissem Sinne einseitig. Just dieser Vereinsamung Grillparzers, seiner anfänglich unfreiwilligen Zurückgezogenheit, seiner still fortarbeitenden, auf Gedankenresultate beschränkten Kritik verdanken wir vielleicht die eigentümliche Vertiefung seines Wesens, die herbe Originalität

seiner Poesie, die gereifte Selbständigkeit seiner politisch-historischen Anschauungen und die unsagbar sympathische Wehmut des Patriotismus, die in seinem Habsburg-Gedichte anklingt. Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts versuchte man unter weit günstigeren Verhältnissen eine Wiener Hoflitteratur großzuziehen und brachte es mit dem Besten, das man erzielte, nicht bis zum Guten, Klassischen, Dauernden. Selbst der begabte Heinrich von Kollin, der „Regulus"-Verfasser, erhob sich im wesentlichen nicht über die kalte Anwendung der tragischen Formeln. Bald darauf, in den Tagen der heiligen Alliance, der Völkerbevormundung und der allmächtigen Polizeiherrschaft ersteht ein poetischer Genius, in dem die Josephinische Zeit erst Frucht zu treiben scheint. Die Dichter der dreißiger und vierziger Jahre: Grün, Lenau, dann Meißner, Hartmann, Beck waren bereits von dem Strome der freiheitlichen Bewegung getragen, der immer mächtiger anschwellen und endlich aus den Ufern treten sollte. Grillparzer, der allen diesen voranging, machte die große politische Entwicklung als eine individuelle durch. Er sprach zu keiner Menge, die Schlagworte empfing und zurückgab, und die Hoffnungen und Befürchtungen, die er im Innern trug, ergossen sich nicht in den Strom der Allgemeinheit. Aber just auf diese Art gewann sein nationales und politisches Empfinden eine eigentümliche Gestalt, es durchdrang die ganze Persönlichkeit, es schuf eine vertiefte, in sich gegründete Individualität. Als summarisches Resultat dieser durchaus selbständigen Entwicklung übt die Tragödie „Der Bruderzwist", in der Grillparzer seine eigensten Gedanken niederlegte und bis zu seinem Tode mit sensitiver Scheu verbarg, eine mächtige, zugleich rührende und erhebende Wirkung. Grillparzer war in dieser Tragödie höchst subjektiv und dennoch gewissenhaft historisch. Das kam daher, daß er wie die wenigsten bis in das Innerste hinein von dem Patriotismus des deutschen Österreichers erfüllt war, und daß er das edelste dynastische Gefühl, nämlich jenes, das im Herrscherhause die Inkarnation des Vaterlandsgedankens erblickt, in die Tiefen seines Gemütes auf-

genommen hatte. So ganz Patriotismus und so ganz Feind der patriotischen Phrase, so ganz Liebe und so gar nicht Servilismus, so ganz Treue und so gar nicht Schmeichelei hat seit Shakespeare kein Dichter ein regierendes Geschlecht auf die Bühne gebracht. Ganz nach Shakespeares Art ordnet sich hier auch der dramatische Gedanke, was die Aktion anlangt, dem geschichtlichen unter, ganz in derselben Art ruht das Schwergewicht der Wirkung auf den in ihrer nationalen, familiären und individuellen Besonderheit plastisch dargestellten Charakteren. Alle glücklichen und verderblichen Traditionen, die Jahrhunderte lang herrschten und in der Herrschaft einander bekämpften, erscheinen da verkörpert und in jeder ihrer Äußerungen beseelt. Ferdinand, der hohläugige Fanatismus, Maximilian, die gutmütige, launige Bequemlichkeitsliebe, Mathias, der energielose Sanguinismus, Khlesel, die staatsmännisch-schlaue, klerikale Herrschbegier, Leutpold, das erregbare, treue und redliche Gemüt. Und über all diesem schwebt der Geist des Kaisers, der Geist der Milde, der Weisheit und wehmütigen Resignation. Nicht als ein großer Fürst im Sinne der Geschichte stellt sich dieser erhabene Sonderling dar, wohl aber als ein großer Mensch im höchsten Sinne der Moral. Zu weich für eine rauhe Zeit, zu edel für den Interessenkampf, zu versöhnlich für die Kampfeslust der Widersacher, zu philanthropisch für den barbarischen Brauch des Krieges, zu weise für die Klugheit, die im Augenblicke Recht behält, ist Grillparzers Rudolf gezwungen, der wilden Bewegung, die er glaubte mit Gedanken meistern zu können, und die nur eine eiserne Faust niederzuhalten vermocht hätte, das Feld zu räumen; aber seine Resignation ist der höchste moralische Sieg, und der ideale Gehalt seines Wesens kündigt sich als ein unsterblicher an. Alles, was ein großer Mensch, sei er Monarch oder hege er auch nur die majestätische Absicht, sich selbst in allen Menschheitsfragen zu einem bewußten Ziele zu leiten, im Gemüte erwägen kann, tönt uns aus dem Gedankenleben dieses Grillparzerschen Rudolf entgegen. Die Fragen der Religion, der Monarchie, der Erblichkeit, des Sozia-

lismus und der Glaubensfreiheit finden ihre Erledigung im Lichte einer hohen, immer streng individuell gefaßten Weisheit. Mit Rudolf scheidet endlich der Geist, der allen gerecht werden wollte, und die Ungerechtigkeit Aller gewinnt das Feld für ihre blutigen Kämpfe. Ein wahrhaft tragischer Abschluß eines großen historischen Konfliktes.

Es war nicht der weise, weltabgeschlossene Kaiser Rudolf allein, dessen Eigenheiten und Charakterzüge, dessen Gedankenleben und Herzensschläge Grillparzer da so sorgsam und liebevoll belauschte. Eine andere, dem Dichter nahestehende Kaisergestalt hatte wesentlichen Anteil an dem meisterhaft durchgeführten Porträt, ein Habsburger, der schon als Jüngling um seiner Güte willen von dem jungen Grillparzer gefeiert worden war, gleichfalls ein Mann von weiser, wortkarger Milde, gleichfalls ein Herrscher, dem in stürmischen Tagen kein Preis zu hoch schien, die Greuel des Bürgerkrieges zu vermeiden, und der trotz eines gewichtigen Majestätsbriefes, den auch er ausstellte, wie Grillparzers Rudolf diese Greuel nicht vermeiden konnte und der, wie dieser, sich endlich zurückzog, um seine Tage in den weltabgeschlossenen Räumen der Burg auf dem Hradschin zu beschließen. Ganz ohne Liebedienerei, die, selbst charakterlos, nicht charakterisieren kann, aber mit jener ganzen Liebe, die die Bethätigung eines ausgereiften Charakters im Kleinsten sucht und findet, hat Grillparzer dieses Kaiserbild durchgeführt. Kein großer Herrscher, kein thatkräftiger Held, kein kluger Regierungskünstler ist da vergegenwärtigt, sondern nur ein Mensch auf dem Throne; aber dieses „Nur" schließt eine Welt voll Größe ein. Nie ist der äußeren Erfolglosigkeit, der stillen, gebundenen, im Innern arbeitenden Kraft ein schönerer Triumph bereitet worden, wie in dieser Dichtung. Rudolf ist kein Herrscher von Beruf, kein Mann der raschen That, die schneiden muß, um zu formen, die trennen muß, um neu zu binden, und nach den ewigen Bewegungsgesetzen der Geschichte ist seine Niederlage eine gerechte. Aber er erkennt diese Gerechtigkeit und erhebt sich dadurch über

sein eigenes Schicksal. Er ist kein lauter König, berufen über Thoren zu herrschen, aber ein stiller Weiser, berufen über Könige zu richten.

Ein drittes historisches Stück Grillparzers, das seinen Stoff aus der österreichisch-ungarischen Geschichte schöpft, „Ein treuer Diener seines Herrn" (1830), zeigt den Dichter kaum auf der vollen Höhe seines Schaffens. Es war für eine kaiserliche Vermählung geschrieben, wurde aber für diese Gelegenheit nicht passend gefunden und kam später ohne diese Veranlassung mit großem Erfolge zur Aufführung. Grillparzer selbst sagt, „das Stück habe ihm kein innerliches Bedürfnis befriedigt." Der Stoff ist auch außerordentlich spröde. Die unerschütterliche Diensttreue wird hier bis zur Tragik gesteigert. Diese formelle Pflichttreue, die jede menschliche Regung besiegt, selbst die Entrüstung über grelles Unrecht niederhält, selbst durch eine Art von Entehrung sich nicht aus dem Gleichgewicht bringen läßt, hat zweifellos einen heroischen Zug, aber sie erweckt mehr kalte Bewunderung in uns, als daß sie an unsere Herzensnerven rührte und in der Empfindung uns mit sich fortrisse. Das Trauerspiel ist übrigens vortrefflich komponiert und die Charakteristik hat echt Grillparzersches Gepräge — es wirkt immer wieder unmittelbar durch seine dramatische Kraft, wenn es auf der Bühne auftaucht, und kann sich um seines verletzenden, spröden Problems willen doch immer wieder nicht auf die Dauer behaupten. Das Stück hat das wunderlichste Schicksal erlebt. Radikale Schreier, die nicht zu denken liebten, haben es für eine Verherrlichung des Servilismus ausgegeben, während es doch thatsächlich (und dies beiläufig bemerkt nach Grillparzers eigenen Worten) den Heroismus der Pflichttreue darstellt, der in einem Dienstverhältnis zwar minder sympathisch für unsere Empfindung, aber mit derselben ethischen Berechtigung, wie in jeder anderen menschlichen Beziehung sich erhärten kann. Auf der anderen Seite war die Regierung mit dem Stück übel zufrieden. Kaiser Franz äußerte, es sei ihm so lieb, daß er es ganz für sich behalten und dem Publi-

kum nicht preisgegeben sehen möchte, — mit anderen Worten, er verbannte es von der Bühne. Also mit der Verherrlichung des Servilismus mochte es wohl nicht seine Richtigkeit haben. Woher aber kam dieses kaiserliche Verbot in reaktionärer Zeit? Sollte es wirklich nur, wie Laube meint, die nach oben hin unliebsame Beziehung auf die immer schwankenden ungarischen Verhältnisse gewesen sein? Uns dünkt, der Kaiser verstand das Stück besser, als die zeitgenössischen Kritiker. Es gefiel um jene Zeit in den Regierungskreisen nicht, die Diensttreue mit ihren großartigen Opfern als Heroismus hingestellt zu sehen. Man wollte die Unterwürfigkeit dogmatisch gelehrt und mechanisch eingehalten haben, nicht auf ihren ethischen Grund hin geprüft. Man wollte nicht, daß die Bezwingung alles Rechtsgefühls durch diese Treue, daß alle Resignation der Loyalität anschaulich gemacht werde. Man wollte das zur Gewohnheit gewordene Unterthanengefühl nicht überdacht und bewundert wissen, denn von der Bewunderung zur Verwunderung ist nur ein Schritt. —

Zwischen den phantastischen und historischen Stücken Grillparzers hält das herrliche Fragment „Esther" die Mitte. Es gehört zu seinen liebenswürdigsten Schöpfungen und zu den bedeutsamsten Ausprägungen seiner Originalität. Möglich, daß Lope de Vegas „la hermosa Esther" („die schöne Esther") ihm auch hier die Anregung gegeben. Die Dichtung als solche ist wiederum im Kern Original und dem Stoffe gegenüber eine Großthat des dichterischen Vermögens. Wie nach dem Ausspruch eines großen Forschers die naturwissenschaftlichen Entdeckungen oft auf der Fähigkeit beruhen, sich über scheinbar Alltägliches zu verwundern, so entstehen die herrlichsten poetischen Gebilde aus der Kraft, in traditionell und starr gewordenen Geschichten die Wunder der lebendigen Entwicklung zu erfragen. Die biblische Geschichte der Esther, die durch Schönheit und Liebe zur Befreierin ihres Volkes geworden, wird im jüdischen Kultus alljährlich als Lippengebet aufgefrischt und das volkstümliche Puppenspiel, das seine Anregungen fast ausschließlich aus dem

alten und neuen Testamente empfing, hat sich ihrer in vergangenen Jahrhunderten bemächtigt, um sie der frommen Empfänglichkeit als ein Selbstverständliches darzubieten. Des Dichters sinniges Auge verweilt auf den wunderlichen Vorgängen dieser Geschichte und im poetischen, nach Vorstellung und Gestaltung ringenden Gemüte entsteht sofort die Frage: wie mußte dieses Mädchen beschaffen sein, die Tochter eines unterdrückten Stammes, die wetteifernd mit den vornehmsten Frauen des Landes den verwöhnten, übersättigten, liebeskranken orientalischen Despoten nicht nur durch bestrickenden Reiz für sich gewann, sondern auch durch ihren Geist dauernd zu lenken und zu beherrschen verstand? So entsteht ein Ideal edler Klugheit, still und keusch gereifter Weiblichkeit und stolz bescheidenen Selbstgenügens, das durchweg von dem geläufigen Typus der liebenswürdigen Einfalt verschieden, vielleicht nur noch in Lessings „Recha" seinesgleichen findet und das die dramatische Dichtung mit einem neuen Typus beschenkt, mit dem der mädchenhaften Weisheit, der zarten naiv auftretenden Verständigkeit, die frei von dem vergiftenden Anhauche des Egoismus, sich als die reizvollste Blüte darzubieten vermag. Grillparzers Fragment „Esther", das die überwältigende Einwirkung eines derartigen Geschöpfes auf den persischen König bis zum vollständigen Siege weiterführt, ist in der Idee nicht fragmentarisch, ist, als Gedicht schlechtweg betrachtet, ein Ganzes und geleitet uns selbst als Drama bis zu einem Höhepunkte, von dem sich die kommende Entwicklung leicht und sicher übersehen läßt. Das Gedicht ist kein Torso, den Erforschung, Berechnung und Phantasie für die ästhetische Wirkung ergänzen müssen, es ist, wenn es schon Bruchstück sein soll, eines jener Fragmente, welche wie Michel Angelos unvollendetes Grabmal Julius II. ein Ganzes in sich schließen, gleichviel ob dieses Ganze einer weitergehenden Absicht einmal als Teil erscheinen mochte.

Wenn Grillparzer nach Art der Klassiker an der überkommenen Kunstform festhielt, diese aber mit einem mächtigen Lebensgehalt erfüllte, wenn er beispielsweise den Vers für unent-

behrlich im Drama hielt, aber die Rhythmen nach den Charakteren färbte, auf Rundung der Komposition bedacht war, aber innerhalb der Komposition die Charaktere schärfte, wenn er mit einem Worte die Vorzüge des Charakteristikers und des dem Schönheitskultus ergebenen Formenkünstlers in sich zu einen suchte, so tritt ein zweiter Nachklassiker, gleichfalls ein Deutsch-Österreicher, der Freiherr Cajetan von Münch-Bellinghausen (1806—1871), der unter dem Namen Friedrich Halm als Dramatiker berühmt wurde, ganz und gar auf die Seite der künstlerischen Formalisten, welche die Bühne als einen Zauberspiegel betrachten, aus dem das Leben nicht sowohl vertieft als vielmehr geklärt, geglättet, von Härten und unlöslichen Widersprüchen befreit, zurückstrahlen soll. Was einige Litterarhistoriker von Grillparzer behaupten, ohne dem Dichter jemals tiefer ins Auge geblickt zu haben, das gilt bis zu einem gewissen Grade von Friedrich Halm. Seine Muse ging in der That bei den Spaniern zu Gaste. Halm erfüllte seinen Geist mit südlicher Anmut und Lieblichkeit, mit jener spielenden Leichtigkeit der Lebensauffassung, welche ernste Begebenheiten und psychische Vorgänge nicht in der Tiefe der Natur erfaßt, sondern zu reizvollem Scheine ordnet und gruppiert. Ihm ist nach Art der Spanier vor allem gegenwärtig, daß das Schauspiel und das Trauerspiel ein Spiel sei, das anmutig dahinschweben muß, um zu ergötzen. Dabei ist er keineswegs bloß Fabulist, der sich an der bunten Scene, bloß Sprachkünstler, der sich an schönen Worten freut, er wählt vielmehr mit Vorliebe sehr zugeschärfte psychologische Probleme, die er indes nicht aus ursprünglich erfaßten Charakteren herausspinnt, sondern in die er die Gestalten hineinspinnt, so daß die letzteren nicht selbstthätig zu sein scheinen, sondern vielmehr wie Teile einer sinnreich konstruierten Maschine der fein ersonnenen Fabel dienstbar werden. Die an Spitzfindigkeit grenzende Feinheit, mit der er seine psychologischen Probleme aufstellt und behandelt, erweckt Wohlgefallen, mitunter fast Bewunderung. Aber da man die Maschine, das durch alle poetische Überfeinerung hindurchschimmernde Raffinement bemerkt, so hat

der Verstand an diesem Wohlgefallen mehr Anteil, als das Gemüt. Die spielende Kasuistik Halms ergötzt mehr durch das Sinnreiche, als daß sie durch das Wahre und Bedeutende das Herz ergriffe. Seine Gestalten haben keine Naturlaute, sie sprechen durchwegs die Kunstsprache, allerdings eine sehr schöne Kunstsprache, die verschieden von der Schillerschen Rhetorik nicht sowohl in der Schwungkraft, als in der einschmeichelnden, zarten Anmut ihr Ideal des Gefühls- und Gedankenausdrucks findet und sich namentlich darin hervorthut, für alles Harte oder Triviale eine gefällige poetische Umschreibung zu finden. Die Kraft, zu erschüttern blieb diesem spanisch-deutschen Dramatiker versagt, wohl auch die Fähigkeit, die Charaktere zu vertiefen. Dagegen ist er Meister und Muster in der spielenden Komposition, im einschmeichelnden, poetischen Euphemismus und in der allerdings bereits ans Weichliche streifenden lyrischen Gefühlsschwärmerei auf der Bühne. Von seinen Dramen sind „Griseldis", ein dramatisiertes Wett- und Probestück von echt spanischem Wurf der Erfindung, das Schauspiel „der Sohn der Wildnis" (1842) und das Märchenlustspiel „Wildfeuer" am populärsten geworden. „Der Sohn der Wildnis" ist besonders charakteristisch für den Poeten, der, von dem Treiben des Tages abgewendet, sich in die abgeschlossene Kunstsphäre zurückzog und die spanische Romantik mit deutscher Innigkeit umfaßte. Ein geschichtlicher Gedanke und ein individuelles Problem bewegt ihn: Der Konflikt zwischen Civilisation und Barbarei, der durch die Übereinstimmung des Reinmenschlichen, durch die Liebe zwischen einem Barbaren und einer gesitteten Griechin, die einander verstehen lernen, gelöst wird. Die Zeit der Völkerwanderung — ein Jahrhundert nach der Gründung Massalias (Marseille) durch die Phokäer — ist vortrefflich gewählt, nicht minder der Ort, in dem sich das städtische Element im Eifer der ersten Entwicklung und in der harten, durch die Not gebotenen Exklusivität darbietet. Aber unter der zarten, schmiegsamen Hand Halms verwandelt sich der historisch-dramatisch angelegte Stoff in eine

zierliche Fabel und gerade in den Hauptgestalten entpuppt sich der kulturhistorische Gegensatz wesentlich als ein lyrischer Wetteifer zärtlicher Empfindung. Nicht mehr die Tektosage und die Griechin, auch nicht zwei ausgeprägte Charaktere, sondern schlechtweg der rauhe Mann und die zarte Jungfrau stehen einander gegenüber und es entspinnt sich ein allgemeiner mehr genereller als individueller Kampf zwischen männlichem und weiblichem Adel, zwischen Kraft und Sitte, der ebenso intra wie extra muros zu allen Zeiten und bei allen Völkern spielen könnte. Die Figuren sind überaus anmutig, aber sie haben keinen Kulturzug, noch stehen sie unter streng persönlichen Bedingungen. Das Ganze ist ein prächtiges Gedicht von lyrischer Allgemeinheit, das zweifellos poetische Stimmung erweckt, aber lediglich wie ein Spiel an der Phantasie vorübergleitet, ohne das Gemüt tiefer zu ergreifen. Die Italiener, welche den „Sohn der Wildnis“ als Lustspiel, als Komödie aufführen, haben das Stück vielleicht am besten erfaßt. Im Lustspiel hat Halms dramatische Art und Weise die am wenigsten strittige Berechtigung. Während der Ernst bei ihm immer mehr den Eindruck des anmutigen Spieles macht, erscheint das Heitere poetisch verfeinert und gesänftigt, ohne seine Grundstimmung einzubüßen. In seinem Märchenlustspiel „Wildfeuer“ (1864) stimmt der lyrische Ton zu einem Motiv, das die Konflikte nur an der Oberfläche streift. Das Stück hat ein Mädchen zur Heldin, das als Knabe erzogen wird und sich allgemach in seiner Weiblichkeit erkennt. Das Problem, nicht gewagter als das eines anderen Märchenstückes, wurde nur deshalb vielfach angefeindet, weil die Kühnheit der Einbildungskraft sich auf sexuellem Gebiete bewegt, wo der Cynismus am begierigsten auflauert und der Spott gemeiner Lachseelen am leichtesten gereizt wird. Aber gerade hier war der Triumph Halms am größten, da die poetische Zartheit der Empfindung und die Meisterschaft der adelnden Kunstform die Spötter aus dem Felde schlug. Als Halms „Wildfeuer“ zum ersten Male in Wien gegeben werden sollte, war man ungemein furchtsam und zögerte

so lange, bis man für die Rolle des René eine Darstellerin von sozusagen knospenhafter Eigentümlichkeit gefunden hatte, von der man behauptete, sie sei allein im stande, die heikle Rolle des Mädchen-Knaben zu retten. Heute ist „Wildfeuer" auf allen großen und kleinen Bühnen heimisch, Darstellerinnen von höchst entwickelter Weiblichkeit hüpfen als „René" über die Bretter und die Kraft der Dichtung erweist sich stark genug, selbst diese drückende Schwere der Physis in die reine und heitere Sphäre des poetischen Märchens emporzutragen.

Ein einziges Mal hat Halm einen echt tragischen Stoff mit den Blumenguirlanden seiner Sprache geschmückt. Im Gegensatze zu den psychologischen Spielereien, an denen sich sonst seine Virtuosität zu üben pflegte, birgt die Tragödie „der Fechter von Ravenna" einen einfachen, großen und menschlich-wahren Konflikt in sich. Auch das Charakteristische, wenn schon in Halmscher Weise abgerundet und abgeschliffen, verbirgt sich doch nicht vollends hinter dem einschmeichelnden Wohllaute. Die sogenannte aktuelle Tendenz des Stückes ist freilich ebenso wie jene des sonst grundverschiedenen Kleistschen Dramas „die Hermannsschlacht" von den Ereignissen überholt. Aber nichts destoweniger wirkt die vor einem Vierteljahrhundert entstandene Tragödie „der Fechter von Ravenna" lebendiger als manche andere, die im Schleppträgerdienste der Aktualität den Triumph der deutschen Waffen und der deutschen Einigkeit ganz unmittelbar für sich ausbeuten wollte. Es waltet eben ein tiefer, gründlicher Unterschied zwischen dem nach dem Winde zu drehenden tendenziösen Mäntelchen, das die Jamben-Trivialität sich umhängt, und zwischen einer einheitlichen, inneren, das Ganze durchdringenden Tendenz, die mit dem Stoffe verwachsen ist. Das Problem der Entnationalisierung und Entadelung durch die Übergewalt des erziehenden Einflusses, der Heroismus einer Frau, welche dem Andenken und den Ideen des großen Gatten den unwürdigen Sohn dahinopfert, bleiben national und menschlich bedeutsam, selbst wenn sie ihre politisch-allegorische Bedeutung verloren haben.

Freilich liegt auch im „Fechter von Ravenna“ das Spiel im Kampfe mit dem Ernste des Vorwurfs, freilich läßt sich auch hier die Empfindung nirgends im Naturlaut, sondern überall kunstmäßig vernehmen. Im Ganzen bezeichnet Halm, als Poet bedeutend, als Dramatiker ebensogut ein Extrem wie etwa Grabbe; der letztere, indem er den Kraftäußerungen und charakteristischen Besonderheiten bis zur Verzerrung nachgeht, Halm, indem er auf Kosten der Charakteristik jede kantige Individualität zu typischer Anmut abglättet.

Wenige Dramatiker, die ganz unmittelbar in der Übergangsperiode zur Gegenwart dem Stil der Klassiker folgten, leben außer den Genannten auf der Bühne fort. War in jener Periode der Mangel an dramatischen Talenten so groß? Lastete der Druck der Nachahmung auf den Dramatikern, oder erklärt sich diese Erscheinung nicht vielmehr aus dem Volksgeschmack und dem Volksgefühl, die darnach drängten, das bedeutende Leben der Gegenwart direkter auf der Bühne gespiegelt zu sehen?

Manche wollten die Rüstung des Achilles tragen, wollten durch diese, durch die Sprache Schillers siegen. Die Rüstung riß sie zu Boden, die Rhetorik ohne den entsprechenden tiefen Gehalt konnte kaum flüchtige Wirkung auf der Bühne erzielen. Selbst der edle Theodor Körner (1791—1813), als Lyriker originell und mächtig, kam in seinen dramatischen Versuchen, zu deren Ausreifung ihm freilich das Schicksal die Zeit nicht gönnte, nicht über schwache Nachahmung hinaus. Sein „Zriny“, der durch den Nachglanz Schillerscher Diktion ein wenig Leuchtkraft erhielt, ist verblaßt; die Tragödie — mehr Gewand als Körper — ist von den Bühnen verschwunden. Vollends aufgegangen in der Schillernachahmung war Freiherr von Auffenberg (1798 bis 1857), dessen Dramen gleichfalls bereits in die Litteraturgeschichte eingesargt sind. Origineller dachte und empfand Julius Mosen (1803—1867), ein ganzer Poet, der indes nicht die Kraft besaß, seine Ursprünglichkeit, die er lyrisch und episch bekundete, dramatisch zu Gestalt zu verdichten. Obenein huldigte er als

Dramaturg der Anschauung, daß der Dramatiker nichts Höheres erreichen könne, als Geschichte auf die Bühne zu bringen, während Geschichte im Grunde doch nur Leben ist wie die Gegenwart und wie diese dramatisch gefaßt sein will, um zum Kunstwerk zu werden. In Mosens Dramen, die von der Bühne rasch verschwanden („Wendelin und Helene", „Die Bräute von Florenz", „Johann von Österreich", „Herzog Bernhard") kämpft der Einfluß Shakespeares und Kleists (den letzteren hört man überdeutlich heraus) mit der Einwirkung Schillers. Die Gesinnung ist überall tüchtig. Lyrische Schönheit überglänzt diese und jene Scene, aber den Charakteren fehlt der dramatische Puls, der Komposition die Geschlossenheit.

Auch andere Epiker großen Stils nähern sich von der Seite her der Bühne, die eine magnetische Anziehungskraft auf alle ihr fremden Begabungen übt. Sie nehmen indes das Gesetz ihres Territoriums mit sich und können sich in der neuen Welt, in der ein anderes Recht gilt, nicht behaupten. **Uhland**, das große Haupt der schwäbischen Schule, bringt in seinen edel stilisierten Buchdramen eigentlich nur Epen, die sich äußerlich der scenischen Einteilung gefügt haben; der berühmte Balladendichter **Karl Egon Ebert**, ein Deutschböhme (1801), in seinem in Stil und Gehalt von der Zeit überholten Versöhnungsdrama „Bretislav und Jutta", ein Stück rauschender Lyrik, das auf die Bühne drang, aber körper- und gestaltlos binnen kurzem verrauschte. Ein Greis, hat Ebert in unseren Tagen (1870) indes ein Drama geschaffen, in dem er sich an der Zeit zu verjüngen und der tiefer liegenden Gesetze der dramatischen Produktion Herr zu werden scheint. „Brunoy" heißt dieses beachtenswerte der Bühne noch vorbehaltene Stück, das in der Vorbereitungszeit der großen französischen Revolution spielt, die ungeheueren Konflikte in einer einzigen Gestalt individualisiert und an Shakespeares „Timon von Athen" gemahnt.

Auch **Karl Immermann** (geb. 1776 zu Magdeburg, gest. 1840) ist auf einem anderen Gebiete als auf dem dramatischen,

dem er Kunstverstand, aber wenig spezifische Begabung entgegenbrachte, mit der Nation in dauernden Verkehr getreten. Von seinen gehaltvollen, gutgefügten, aber lebensarmen Dramen ist „Das Trauerspiel in Tirol“ (1828) verhältnismäßig am bekanntesten geworden. Zu seinen Jüngern in dramaturgischer Beziehung zählte Michael Beer (1800 bis 1833), ein Dichter von starker Empfindung, dem indes der Kern seiner dramatischen Versuche in Lyrik und Weichlichkeit zerfloß. Eine der Michael Beerschen Tragödien: „Struensee“ fristet ihr Dasein auf der Bühne fort, aber mehr kraft der Musik, die Meyerbeer, der Bruder des Autors, hinzu gedichtet, als kraft ihres selbständigen Wertes.

Zum verblaßten konventionellen Bühnenpathos geleitet uns Joh. Ludwig Deinhardstein (1794 zu Wien geb., gest. 1859) hinüber, in dessen Dramen immer noch ein Zug von Poesie hervordrang und der in seinem gefälligen, wenn auch weichlichen, im künstlerischen Sinne charakterlosen „Hans Sachs“ (1829) wenigstens einen leidlich beliebten Bühnenhelden schuf.

Vollends im Niedergange, ausgehöhlt bis zur leeren Form, erweist sich der Nachklassizismus in Ernst Benjamin Salomon Raupach (1784—1852), einem längst entthronten Fürsten der Bühnenwelt, der vor bald vierzig Jahren das Repertoire der deutschen Bühne beherrschte. Raupach hatte Fleiß, Gewandtheit, einen flachen, aber klug berechnenden Verstand, lauter Nachahmereigenschaften, die bei ihm bis zur höchsten Potenz entwickelt waren. Er versorgte das Theater mit einer Unzahl von serieusen Stücken, darunter auch mit einer Serie von Hohenstaufentragödien, in denen der fünffüßige Jambus, von jeglicher schwerer Gedankenlast befreit, gleichsam ein Roß ohne Reiter, endlose Strecken munter dahertrabt; dabei fehlt es ihm nicht an einer gewissen Gewandtheit, welche dem Tagesbedürfnis der Schauspieler gerecht wurde und eben genug stoffliche Reize bot, um ein Publikum, das mehr hören und schauen, als denken und fühlen will, so leidlich in Atem zu halten. Auch wenn uns Bauernfeld nicht in seinen Erinnerungen erzählte, daß Raupach gewohnt war, mit dem

Fleiße eines Diurnisten tagtäglich sein streng vorausbemessenes dramatisches Pensum aufzuarbeiten, könnten wir aus der Qualität der Raupachschen Dramen auf eine derartige nüchterne, fein säuberliche und regelmäßige Art des Arbeitens zurückschließen. Grabbe beurteilte Raupach bereits vor mehr als vierzig Jahren, als der Verfasser des „König Enzio" im Zenith seines litterarischen Ansehens stand, in den Worten: „Schade daß Raupach kein Handwerk erlernt hat, z. B. das, wobei man alles über einen Leisten schlägt, schade, daß er seinen Beruf verkennt und Kunst und Handwerk verwechselt; traurig, daß er nicht einzusehen scheint, daß bei dem Handwerk die usuelle Form genügt, die Kunst aber auch Gefühl und Geist verlangt." Freilich hat Grabbe dieses Verdikt nicht vom Standpunkte des objektiven, kühl abwägenden Kritikers gesprochen. Grabbe, der in der Diktion seiner Dramen mit unbehauenen Felsstücken umherwarf und das Charakteristische bis zu jenem Punkte übertrieb, wo der Realismus die Wahrheit verliert und in einen auf den Kopf gestellten Idealismus umschlägt, mußte notwendig reagieren gegen die Bühnenwirkungen eines Raupach, der die Traditionen der idealistischen Schule zum Konventionell-Gleichmäßigen herabdrückte und in der Sprache seiner zahllosen Theaterstücke die regelrechten Wasserkünste des Jambenpathos spielen ließ. Die beiden zeitgenössischen Dramatiker, an das Extrem ihrer Richtungen gestellt, im Gegensatz durch den ihnen gemeinsamen Versuch mit den Hohenstaufen verschärft, sind geradezu typisch für ein Widerspiel der dramatischen Stilarten, das sich (freilich in feineren und weicheren Linien des Kontrastes) bis in die Gegenwart hinein fortgesetzt hat.

Zu dem Erträglichsten, was Raupachs saubere und geschickte Mittelmäßigkeit zu Tage gefördert hat, gehört das Drama „Die Schule des Lebens", das dann und wann noch durch Schauspielerlaune zum Bühnenleben begnadet wird. Raupach hielt sich hier an das Vorbild der Spanier, aber auf einem Gebiete, wo Grillparzer und Halm nicht nachahmend, sondern nachbildend, der eine mit genialem Tiefsinn, der andere mit Feinsinn und Form-

vollendung das Deutsame der Fabelwelt erschlossen oder ins Gefühlsleben untertauchten, erhob sich Raupach nur bis zu jenem Niveau, von dem man eine Aussicht auf die Fläche der hausbackenen Moral gewinnt. In der Komposition klappt alles so hübsch, wie in einer Feerie, die ein tüchtiger Theatermaschinist besorgt hat, im Dialog werden jedermanns Gedanken zwar nicht bündig, aber korrekt und mit einschmeichelnder Glätte des Ausdrucks vorgetragen.

Das Triviale, das in Raupach lag, kam ganz unverhüllt durch rhythmische Scheinpoesie in seinen bürgerlichen und bäuerlichen Stücken zum Vorschein. Klug genug, einzusehen, daß die Bühne von dieser Seite her stofflich Nahrung verlangt, knüpft er weder an den erhöhten Stil des bürgerlichen Trauerspiels an, wie ihn Lessing und Goethe vorgezeichnet hatten, noch an tiefe sociale Probleme wie Hebbel, sondern er hielt sich auf der bequemen Heerstraße des seichten, durch Iffland und Schröder eingebürgerten Familien- und Rührstücks, das die Moral pfundweise abwägt und das Alltagsleben so flach wie möglich auffaßt und wiederspiegelt. Eines seiner in bäuerlicher Sphäre spielenden Stücke, das nicht nur ohne Kunstwert, sondern geradezu verwerflich ist, „der Müller und sein Kind", hat sich dank der Geschmacklosigkeit deutscher Theaterdirektoren auf der Bühne erhalten. Das Stück führt trostlose Begebenheiten ohne innerlich begründete Folge vor und schmeichelt in Ekel erregender Weise dem Aberglauben, der bar aller Poesie und tieferen Bedeutung auf die Bühne gezerrt wird und obendrein recht behält. Die Bauern, äußerlich verfeinert, erscheinen in diesem Stück innerlich vergröbert und an Stelle der Ethik tritt die schlechteste Sorte von Frömmelei.

In der Mehrheit der einst vielgegebenen, jetzt längst vergessenen Stücke Raupachs war die nachgeahmte Form des Bedeutenden mit trivialem Gehalt erfüllt, und so dem primitiven Geschmack der Menge angenähert. Gab es nun zur Zeit der Halm und Grillparzer niemanden, der der großen breiten Schichte des Volkes auf einem anderen edleren Wege sich zu nähern

suchte, nämlich durch Vertiefung der Konflikte des Alltaglebens, durch bedeutende Auffassung des unmittelbar Volkstümlichen? Doch! Einen Einzigen, in dem das Wollen größer war als die Kraft, aber die Kraft immer noch groß genug, um in einzelnen volkstümlichen Gestaltungen ein kaum vergängliches Leben auf die Bühne zu bringen. Es war ein Deutsch-Österreicher wie Grillparzer, es war der liebenswerte und unglückliche Ferdinand Raimund (1790—1836), der insofern den Namen eines Nachklassikers verdient, als er in Gehalt und Form das Poetisch-Schöne anstrebte, der aber im Grunde — und dieses vielleicht mehr unbewußt — das Bedeutendste als origineller Charakteristiker schuf. In Raimund war jener aufreibende Gegensatz wirklich vorhanden, den norddeutsche Nichtkenner Grillparzers in letzteren hineindichteten. Raimund war thatsächlich abgeschnitten von dem deutschen Litteratur- und Kunstleben; er machte thatsächlich den Versuch, die Kunst „aus sich heraus zu erfinden". Er knüpft an den primitiven komischen Situationsspaß, an die Kasperl- und Staberlkomödie an und versucht an die Stelle der stereotypen Figuren wahre Gestalten aus dem Volksleben zu setzen, die fragmentarischen Possenscenen aber durch eine deutsame allegorische Märchenwelt zu verbinden und in eine höhere Kunstform emporzuheben. Das erstere gelang ihm durch geniale Kraft der Charakterisierung, das zweite mißlang ihm vollständig, da er in Bezug auf Sage, Mythe und Märchen im Dunklen tappte und der poetischen Sprache nicht Herr war. Zu einer durchsichtigen Allegorie hat sich Raimund in dem Volksstück „Alpenkönig und Menschenfeind" erhoben, das obenein einen Fond genialer Charakteristik enthält und selbst von den Reizen der Dialektsprache entkleidet (nämlich in der englischen Übersetzung des Lords Stanhope) nachhaltige Wirkung machte. Im „Verschwender", dem berühmtesten Stücke Raimunds, das noch heute überall der lebendigen Bühne angehört, sind die Volksscenen von einer entzückenden Wahrheit und ergreifenden Gemütstiefe. Das moralische Märchen dagegen, worein sie eingesponnen sind, ist in seiner widerspruchsvollen Willkür kaum genießbar.

In den Allegorien, die Raimund auf die Bühne brachte, gleicht die Phantasie des Dichters überhaupt — jener gelegentlich in solchem Märchenbild auftauchenden „Fee Lacrimosa", die sich „unbeholfener Magier" bedienen muß. Plastik bewährt Raimund, wo er Selbsterschautes und Selbsterlebtes, wo er das mit Sicherheit beherrschte Element des österreichischen Volkstums sich breit im Vordergrunde der Aktion entfalten läßt; er verunglückt, wo er die Bühne mit den Marionetten eines absonderlichen Zauberspuks bevölkert, wie im „Bauer als Millionär", „Diamant des Geisterkönigs" u. s. w. Da kehrt sich als Reversseite der melancholischen Gemütlichkeit des Empfindens die sorglose Gemütlichkeit des Komponierens heraus. Da ist Raimund nicht nur kindlich, sondern oft auch kindisch. Ein wahrer Hexensabbath von Antinomien und Inkonsequenzen, von haltlosen Allegorien und körperlosen Vorstellungen belästigt da die Sinne und den Verstand. Da giebt es eine „Zufriedenheit", welche sich in allerhand Kämpfe einläßt, einen „Haß", der auf die Berührung mit dem Zauberstabe hin zu einem gemütlichen Manne wird, eine Jugend, die längst da war und doch plötzlich aus der Ferne anlangt, ein Alter, das sich einquartiert und doch gleich wieder davonfährt. Endlich liegt der Fehler nicht in dieser oder jener Einzelnheit, sondern in dem Prinzipiellen des Unternehmens, eine Geisterwelt auf eigene Faust willkürlich ersinnen und ausspinnen zu wollen. Jene wunderbar übereinstimmende allegorische Welt, jene tiefsinnige Symbolik, die das dichtende Volksgemüt absichtslos im Laufe von Jahrhunderten erzeugt, trägt das Wesen der Naturnotwendigkeit in sich; in diesem Sagenkreise waltet die unbefangene, objektiv schaffende Naivetät, an der wir alle Anteil haben und von deren innerer Wahrheit sich der stärkstüberfeinerte Bildungsmensch in einem verborgenen Winkel seines Herzens sympathisch berührt fühlt. Wogegen jene subjektive Naivetät, welche eine Schachtel von Kinderspielzeug, voll zusammengekleisterter und zusammengekleckster Theatergeister auf der Bühne ausleert, im Grunde doch nur ein freundliches Lächeln mitleidigen

Wohlwollens in Anspruch zu nehmen vermag. Raimund selbst fühlte am besten die Unzulänglichkeit, die Lächerlichkeit und Lebloſigkeit dieſer Zaubergestalten. Gleich den norddeutſchen Romantikern, welche ja gleichfalls, wenn auch mit mehr Raffinement und Bildung, den Verſuch machten, eine Zauberwelt zu improviſieren, zerreißt er die Illuſion durch die romantiſche Ironie, welche nichts anderes iſt, als die den Vorwürfen des Zuſchauers ſympathiſch entgegenkommende ſchmerzliche Heiterkeit, in der ſich der Mangel des Geſtaltungs-Vermögens humoriſtiſch ausſpricht.

Bei alledem bleibt Raimund ein ganzer Dichter und in dem, was ihm gelingen konnte, ein Dramatiker von Kern — dies trotz des ſchier tragiſchen Gegenſatzes zwiſchen Wollen und Können, zwiſchen Intention und Bildung. Um Kopfeshöhe überragt er die zeitgenöſſiſchen Raupachs und Konſorten, welche die Kunſt des Verſifizierens, die Mechanik der Bühne und eine ſchattenhafte Bildung ſich angeeignet hatten, ohne einen tieferen Blick in das Gemüt des Menſchen zu thun, wie ein unbeholfener Jünger ſteht er neben den Meiſtern der nachklaſſiſchen Zeit, aber doch neben ihnen. Im unmittelbar volkstümlichen Stück, worin er Meiſter war, hat er keine direkte Nachfolge gehabt. Der witzige, oft bedeutſam ſatyriſche Neſtroy, dem hin und wieder eine komiſche Volksgeſtalt und Volksſcene gelang, enträt der tieferen ethiſchen Bedeutung und als Dramatiker iſt er nicht ernſt zu nehmen, da er kaum mehr konſequent geſtaltet und komponiert, ſondern zur ungebundenen Aneinanderreihung komiſcher Situationen, zum Poſſen- und Zwiſchenſpiel zurücklenkt. Erſt einem großen Dramatiker neueſter Zeit war es vorbehalten, in einer bedeutſamen Richtung an Raimund zu erinnern.

V.

Das junge Deutschland.

Politische Sturm- und Drangperiode. — Die Tendenz des Tages auf der Bühne. — Heinrich Laube. Schiller und Laube. — Monaldeschi. Struensee. Essex. Montrose. Prinz Friedrich. Die Karlsschüler. — Lustspiele. — Karl Gutzkow. — Werner. Richard Savage. Das weiße Blatt. Nero. — Uriel Acosta. — Zopf und Schwert. Urbild des Tartüffe. — Der Königslieutenant. — Rudolf Gottschall. — Hackländer. — Alfred Meißner. — Brachvogel. — Gustav Freytag. — Die Valentine und Graf Waldemar. — Die Journalisten.

Bisher konnten wir vom Kunstprinzip und dessen Anwendung auf Leben, Sage und Geschichte ausgehen und nachzuweisen versuchen, wie die großen ethischen Fragen der Menschheit, des Staates und der Gesellschaft in selbständigen Kunstwerken auf der Bühne eine dauernde Gestalt gewannen. Von der Kunst, von der Erziehung der Menschen durch diese ließen sich sowohl die Klassiker als die hervorragenden Charakteristiker und Nachklassiker bestimmen. Ob nun die Richtung vorwiegend dem schönen Scheine zuneigt oder ob das Bedeutende und Scharfcharakteristische auf die Bühne drängte, darin waren jene Großen, deren dramatische Werke fortleben, einig, von der Bühne herab, sei es durch Typen oder Individuen, Normen des Schönen und Guten zu geben, Normen, zu denen sie sich selbst durchgerungen hatten, ein in der Kunstsphäre geläutertes Leben, das auf das fragmentarische, wirre, alltägliche, unschöne, bedeutungslose läuternd zurückwirken sollte. In der Technik des Dramas haben wir durchgreifende Unterschiede wahrgenommen, in den Kunstmitteln einen Reichtum, eine Mannigfaltigkeit, welche die der Lebensauffassungen wiederzuspiegeln scheint. Dagegen Einigkeit in jener Tendenz, welche

über allen Tendenzen schwebt, nämlich in der künstlerischen. Wir sehen den Idealismus entweder das Leben vergolden oder sein Sonnenlicht in den verschiedenen Farben und Farbennüancen gebrochen, aber wir gewahren überall in den Werken dieser großen Dramatiker den Abglanz der Idee, der in verschiedener Art auf die Bühne fällt.

Wir nähern uns nun einer Gruppe von Dramatikern und Dramen, welche nicht in erster Linie am Kunstprinzip zu messen sind. Eine stürmische Bewegung nicht streng künstlerischen Charakters flutet auf die Bühne herein, bemächtigt sich ihrer als einer Stätte, von der aus nicht nur die das Jahrhundert umspannende Idee, sondern auch die Tendenz des Tages wirksam mit dem Volke verkehren kann, als einer Tribüne, von der aus in dramatischen Formen nicht nur der Dichter und Bildner, sondern auch der Volksredner, Journalist, der von den Wirren des Tages aufgeregte Parteimann sein Wort vernehmen läßt. Nach der Klärung der Kunst durch die Klassiker und die ihnen ebenbürtigen Nachfolger bringt eine zweite Sturm- und Drangperiode aus dem Leben ins Lebensbild herüber. Während aber die erste aus rein menschlichen Fragen erwuchs, und der Subjektivismus auf dem poetischen und philosophischen Gebiete austobte, hat dieser neuerliche Sturm einen durch staatliche und bürgerliche Verhältnisse bedingten Charakter und geht von dem politischen Gebiete aus. Der Druck, der in der langen Reaktionszeit nach den deutschen Befreiungskriegen auf die Geister geübt wurde, erzeugte endlich einen lebhaften Gegendruck. Eine litterarische Revolution bereitete die große staatliche des Jahres 1848 vor. Die Unerträglichkeit der staatlichen und socialen Zustände, die Niederhaltung des nationalen Gedankens, für den das Volk ins Feld gezogen war und für den die Besten des Volkes sich verblutet hatten, die stumpfe und dumpfe Reaktion der heiligen Allianz, welche jede freiheitliche Regung des Wortes, des Gedankens und der Gesetzgebung zurückhielt, die Menschen- und Volksrechte ignorierte, wurde von den jungen aufstrebenden

Geistern in deutschen Landen tiefschmerzlich empfunden. Es war eine Mischung von klarem, männlichem Freiheitsdrang und jugendlich burschikosem Ansturm gegen die Verschnörkelung der kleinstaatlichen Verhältnisse. Man lehnte sich zugleich gegen das Schlechte und gegen das Lächerliche auf. Das politische Pathos wechselte mit der socialen Ironie ab. Man befehdete das Hergebrachte auf allen Gebieten und schoß gelegentlich wohl auch über das Ziel hinaus, indem man die subjektive Unzufriedenheit mit der in den allgemeinen Zuständen begründeten vermengte, jeder jugendlichen Laune die Zügel schießen ließ und mit den kranken, politischen Institutionen zugleich auch einige sociale angriff, welche die Bewegung überdauerten und wohl noch manchen Ansturm überdauern werden. Mit Vorliebe blickte man nach Frankreich hinüber, wo die großen, geistsprühenden Freiheitsredner deutscher Nation, Börne voran, ein Asyl gefunden hatten, man blickte sehnsuchtsvoll über den Rhein, nicht wie vor hundert Jahren, um im Anschluß an die unselbständigen deutschen Fürsten von dort Mode und Geschmack zu erfragen, sondern nach dem Frankreich der vorgeschrittenen politischen Einrichtungen, nach dem Lande, von wo aus das Signal zur allgemeinen Befreiung gegeben werden sollte. Als im Jahre 1830 die Julirevolution in Paris losbrach, wurde die Nachricht von den litterarischen Pionieren der Freiheit mit Begeisterung aufgenommen. Freilich trat dem Regimente Louis Philipps gegenüber diesseits und jenseits des Rheins bald wieder eine Ernüchterung ein. Aber das junge Geschlecht war nicht mehr zum Stillstand zu bringen. Ludwig Wienbarg, selbst einer seiner Wortführer, gab den stürmenden Litteraten und Kritikern den Namen des jungen Deutschland und der in seiner Schwäche unsäglich klägliche und furchtsame Bundestag bestätigte und bekräftigte diesen Namen, indem er, aufgereizt durch eine Denunziation Wolfgang Menzels, der anfangs die jungen Geister protegiert hatte und später vor denselben erschrak, sich zu der historischen Lächerlichkeit herbeiließ, die Schriften des jungen Deutschland, als da waren Heines, Börnes, Laubes,

Gutzkows, Wienbargs u. s. w., in Bausch und Bogen zu verbieten. Laube und Gutzkow haben überdies das freie Wort auch noch durch Kerkerhaft büßen müssen. Die Bewegung wurde dadurch freilich eher nur noch gesteigert als eingedämmt. Der litterarische Kampf ward schärfer und erfolgreicher fortgeführt. Trotz alles Ungesunden, Subjektiv-Haltlosen, ja selbst Sittlich-Schielenden, das in dieser brausenden Bewegung mit ans Licht kam, bleibt dem jungen Deutschland, das übrigens nichts weniger als ein Verein oder eine Schule war, sondern lediglich zum bezeichnenden Schlagwort für die einander zum Teil ganz fremden, vorwärts stürmenden Litteraten der Zeit geworden, das Verdienst, das Befreiungsjahr und die allmählichen staatlichen und socialen Reformen, die demselben folgten, durch Wort und Schrift einige Jahrzehnte lang wirksam vorbereitet zu haben.

Von welcher Seite her näherte sich nun ein Teil dieser Stürmer und Dränger dem Theater? Nicht so recht eigentlich von seiten der Kunst her, als von seiten des aufgeregten Lebens, das sich auf der Bühne geltend machen wollte. Es sollte auch von daher ganz unmittelbar auf die Menge gewirkt werden und es wurde mehr nach der starken Wirkung, als nach der schönen oder nachhaltig bedeutenden gefragt. War bei den Klassikern die Idee in die Gestalt eingesenkt, so sprang jetzt die Tendenz des Tages, noch ehe sie recht Gestalt gewonnen, oft nur notdürftig in die Journalphrase gekleidet, auf die Bühne hinaus. Der inneren Technik des Dramas, die in alle Tiefen der psychologischen Motivierung hinabsteigt, wurde nicht allzuviel nachgefragt, ebensowenig nach der anderen Seite hin der klassischen Komposition, welche im Ganzen und in den einzelnen Teilen der mustergiltigen Schönheit zustrebt. Dagegen wurde um der Wirkung willen der scenische Apparat, die Bühne, das Bretterhaus mit seinen Kulissen und Verwandlungen, mit seinen erprobten theatralischen und pathetischen Wirkungen, mit allem, was nach alter Erfahrung stofflich reizt, momentan aufregt oder spannt, mit allen Klangwirkungen, die einen Wiederhall im Hause

finden, praktisch ins Auge gefaßt. Wir haben beider Besprechung der Schillerschen Dramen bemerkt, daß in einigen derselben der großen genialen Begabung ein Zug von Theatergeschicklichkeit beigemengt ist, die mit der Breite und Tiefe der Bühne rechnete. Weit mehr als Schillers großartige Innerlichkeit wurde dieser beiläufige Zug seines dramatischen Wirkens von dem jungen Deutschland aufgegriffen. Laube (1806 zu Sprottau geb.), der später vom Dramatiker zum tonangebenden Dramaturgen überging, hat diesen Zug zu einer Art System ausgebildet. Schon in der Vorrede zu seinem ersten großen dramatischen Werke, zum Trauerspiel „Monaldeschi“ (1845) legt Laube hohes Gewicht auf die Theaterkenntnis, auf das Studium des Erfolges und andere Äußerlichkeiten, die wohl die Wirkung bestimmen, aber nicht gerade das Wesen der Kunst betreffen. „Für das, was man Theaterkenntnis nennt,“ sagt er unter anderem, „ist die Hauptsache: viel zu sehen, das heißt viel Vorstellungen zu sehen, gute und schlechte. Dies ist ein außerordentlich lohnendes Studium. Wer nicht gedankenlos und ohne alles Talent ist, der erhält nach einiger Zeit nicht nur ein feines Vorgefühl für jede Anlage eines Motivs oder einer Situation und empfindet, ob eine edle oder alltägliche, eine starke oder schwache Wirkung sich bereite, sondern es ordnet sich ihm auch von selbst ein System der Motive, wenigstens eine Reihenfolge derselben. Ein also Eingeweihter kommt auch sehr bald über den in Deutschland gebräuchlichen Irrtum der Kritiker hinaus, als ob die erste und die letzte Frage über ein Stück auf die Charaktere zu richten sei. Ohne interessante oder mächtige Charaktere wird kein Stück Nachdruck und Dauer gewinnen, aber es kann sie nicht bloß durch die Charaktere gewinnen. Ein geübter Zuschauer weiß bald, daß die Handlung im ganzen die Hauptsache sei.“ In den letzten Worten sehen wir Laube jener Richtung huldigen, die wir die des Fabeldramas in der Weltlitteratur genannt haben, und wir erinnern uns eines ähnlichen Ausspruches von Schiller, der auf einem entschiedenen Wendepunkt seiner Entwicklung, bei dem Übergange von den

Jugenddramen zum Don Carlos gleichfalls von sich aussagt, er sei zu der Erkenntnis gekommen, daß nicht der Charakter, sondern die Handlung im Drama die Hauptsache sei. Aber ganz anders ist dieser Ausspruch im Hinblick auf die praktischen und theoretischen Konsequenzen bei Schiller und bei Laube zu fassen. Schiller gelangt auf diesem Wege zur klassischen Komposition, Laube zum theaterwirksamen Stück, bei dem allerdings die spannenden Vorgänge höher veranschlagt werden, als die tiefe Motivierung einerseits, der klassische Aufbau andererseits. Laube gesteht in derselben, schon citierten Vorrede zu: „auf der anderen Seite aber ist es geradezu besser, wenn der Autor nicht so vertraut ist mit den herkömmlichen Hilfsmitteln.“ Aber für den, der nun aus dieser Konzession folgern wollte, die innere Anschauung des Dichters werde über den Blick für das Bühnenwesen gestellt, ist die Motivierung, die Laube hinzufügt, wohl ungemein markant. „Der mit den Hilfsmitteln weniger Vertraute nämlich,“ meint er, „mutet dann dem Regisseur Ungewöhnliches zu und setzt die leicht stockig werdende Maschine nach einer neuen Richtung in Gang.“ Also wieder Regisseur, Maschine, das Theater mit seinen äußeren Einrichtungen und die dem Theater fremde Innerlichkeit nur dazu da, um neue Theatergewohnheiten zu erzeugen. Später, als Laube Theaterdirektor wurde, hat er sich sicherlich noch tiefer in die Kulissenwelt hineingelebt. Zwar klagt er selbst gelegentlich darüber, daß die Virtuosen die Kunst verderben und daß die in Deutschland zur Manie gewordene Beschäftigung mit einigen Hauptschauspielern in den Theaterstädten ein Zeichen der Abnahme des Kunstsinnes sei. Zwar will er selbst von solchen Einzelwirkungen weg den Blick auf das Ganze gerichtet haben. Und doch war er es andererseits selbst, der dieses Interesse für das Äußerliche des Theaters anbahnte, der für das übermäßige Hervorheben der Schauspieler gegenüber dem Dichter, das immer auf eine Verdunklung des Wesentlichen in der dramatischen Kunst hindeutet, in der dramaturgischen Litteratur vielfach den Ton angab. In seinen eigenen Stücken, zumal in den

späteren, kann man schon an einer Äußerlichkeit, an den vielen scenischen Vorschriften in der Klammer erkennen, wie immer der Regisseur in ihm mitdichtet, wie ihm nicht die innere Anschauung des Dichters maßgebend ist, sondern das scenische Bild, das er unter Umständen bis auf die Stellung und Lagerung der Schauspieler vorherbestimmt. Man könnte hier erinnern: auch Goethe, Schiller, Shakespeare waren Theaterdirektoren und Regisseure; aber Goethe und Schiller stiegen zu dem Äußerlichen der Bühne herab, als sie in sich zur höchsten Reife des ästhetischen Bewußtseins gelangt waren, und mit dem ausgesprochenen Zweck, ihre Begriffe von dramatischer Schönheit auf die Bühne zu übertragen. Und Shakespeare! Es ist gar viel in Reflexionen auf die Thatsache hin gesündigt worden, daß er Theaterdirektor und Schauspieler war. Aber was war ihm das Theater, die Kulisse, die Scene? Schrieb er doch für eine Bühne, auf der das Publikum den Schauspielern, sozusagen, an den Leib rückte; für eine Scene, auf der nicht durch ein Bild, sondern durch eine Aufschrift angedeutet war, was für eine Gegend oder was für geschlossenen Raum man sich vorzustellen habe. Ist er es doch gerade, der, ganz von der inneren Anschauung beherrscht, sich am wenigsten um die äußeren Bedingungen der Scene kümmert und durch Scenenwechsel, Schlachten auf dem Theater, deutlich beweist, wie wenig ihm die Theaterkünste künftiger Zeit vorschwebten. Seine Notwendigkeit ist nicht die des Regisseurs, der dekretiert, was sein und nicht sein kann, was wirkt und was nicht wirkt, sondern die der menschlichen Charaktere, die er darstellt. Laube und ein guter Teil der Schule, die er gemacht hat, blicken mehr in die Tiefe der Bühne, als in die des Lebens. Ein tiefgreifender Respekt vor der handfesten Bühnenwirkung geht durch seine Dramen und durch seine Dramaturgie, tritt selbst da hervor, wo die letztere dem dem Bühnenhandwerk durchaus fernen Genius, z. B. Grillparzer, ihre Anerkennung zollt. Fassen wir dies mit den veranlassenden Anregungen zusammen, durch welche die Dichter des jungen Deutschland auf die Bühne hinausgedrängt wurden,

so ergiebt sich als das Programm der neuen dramaturgischen Richtung: im Gehalt: die Aktualität der den Tag beherrschenden Tendenz; in der Form: Vorherberechnung des momentanen Effekts. Indes geht kein Autorcharakter vollständig in der Richtung, die wir aus seinen Werken zu abstrahieren versuchen, auf. Dies gilt glücklicherweise auch von Laube und von dem anderen hervorragenden Vertreter der Dramatiker aus dem jungen Deutschland, für den tiefer angelegten Karl Gutzkow. Beiden Autoren waren poetische Regungen und Anregungen nicht fremd. Diese letzteren erwiesen sich in einzelnen Dramen oder doch in Teilen einzelner Dramen stark genug, die vorherrschende Äußerlichkeit zurückzudämmen. Inwieweit dies ihnen möglich war, zeigt das Schicksal der Laubeschen und Gutzkowschen Dramen.

Laube hat ein Dutzend Bühnenstücke verfaßt, von denen die meisten den beabsichtigten Erfolg erreichten, die wenigsten sich auf der Bühne erhalten konnten. Seine erste Tragödie „Monaldeschi" erregte vor vierzig Jahren großes Aufsehen. Die Kritik hielt das Stück für eine That, den Titelhelden für einen neuartigen, höchst merkwürdigen Bühnencharakter. Heute ist Monaldeschi ein stiller Mann geworden und wir haben Mühe, uns den Erfolg von ehedem begreiflich zu machen, uns in die Zeitstimmung zu versetzen, in der dieses Theaterstück ein Bedürfnis befriedigen konnte. Das Trauerspiel führt den Nebentitel „die Abenteurer" und das Abenteuer in des Wortes profanster Bedeutung bildet in der That den Inhalt. Man denke dabei nicht an Frau Aventiure, in deren Dienst märchenhafte Helden große Thaten verrichten, sondern lediglich an das Glücksrittertum, das mit einem Zuge dämonisch thuender Geckerei ausgestattet, sich durch gelangweilte, unverstandene, wohl auch ein wenig von der Nymphomanie besessene Weiber vorübergehenden Einfluß verschaffen konnte. Monaldeschi ist nicht kühn, sondern keck, nicht eine starke Natur, in der sich ein Bruch des Einheitsbewußtseins vollzieht, sondern ein spekulativer Schwindler, für dessen ganze Karriere die erste That — nämlich die Frechheit, mit der er

nächtlicherweile an das Fenster einer unbekannten Frau klettert — bezeichnend ist. Er bricht bei dieser Art von Karriere im letzten Akte den Hals, was ihm ebensogut beim ersten Schritte hätte widerfahren können. Geist, oder vielmehr Esprit ist zweifellos in dieser Abenteuergeschichte, aber so wenig Charakter und tiefere Bedeutung, daß uns der Effekt von ehemals schon heute Verwunderung einflößt. Nur in einer Zeit der dumpfesten Bedrückung, in der das Volk noch nicht zum Bewußtsein der Würde erwacht war und in der andererseits die bestehende Mißordnung allgemein, aber unklar empfunden wurde, konnte ein derartiges Glücksrittertum, das ohne tieferen Anspruch und ohne höheren Zweck, aber doch mit einer gewissen Keckheit die Schranken durchbricht und mit einer Art genialer Liederlichkeit dem Herkommen ein Schnippchen schlägt, wie ein Heldentum aufgefaßt und dessen Schicksal als Stoff eines tragischen Spieles gebilligt werden. Charakteristischerweise hat Laube noch zweimal das Günstlingsthema behandelt, in den Tragödien „Struensee“ (1847) und „Essex“ (1856). Wenn die Königin Karoline Mathilde von Dänemark in der ersterwähnten Tragödie an Struensee die Worte richtet: „Ich glaub' es jetzt, daß formlose ursprüngliche Geister gewitterhaft günstig eindringen mögen in starrendes Herkommen“, so spricht sie damit die ganze Tendenz und Selbstgefälligkeit der neuen dramatischen Richtung aus. Leben, Wirkung wird angestrebt, der sittliche Gehalt dieses Lebens, die Art dieser Wirkung nicht allzu sorgfältig auf die Wagschale gelegt. Immerhin ist „Struensee“ ein Fortschritt gegen „Monaldeschi“. Er ist doch nicht ganz Glücksritter und spekulativer Weiberknecht, er hat doch auch ein schwach angedeutetes Programm eines männlichen Wirkens. Die beste dieser drei Günstlingstragödien — die einzige denn auch, die auf der Bühne fortlebt — ist Laubes „Graf Essex“. Der Stoff gehört der dramatischen Weltlitteratur an. Lessing hat schon in der Hamburger Dramaturgie die verschiedenen Bearbeitungen desselben geprüft und Laube hat Lessings Winke zu benutzen verstanden. Die Führung der Handlung

ist in diesem Trauerspiel sehr glücklich und eine Scene (wir meinen aber nicht die unter Schauspielern berühmte, für lärmendes Darstellungspathos zurechtgemachte Polter- und Ohrfeigenscene im dritten Akte, sondern die entscheidende Scene zwischen der Königin und der Gräfin Rutland, welche unbewußt zur Verräterin an dem geliebten Manne wird) erhebt sich zu tragischer Wirkung. Im ganzen ist freilich auch der „Essex" nur das Muster- und Meisterstück der bühnenpraktischen Richtung. Die Sprache strebt nach Klassizität, erreicht aber in ihrem, die Sätze hackenden Kommandostil, der dem Laubeschen Pathos immer anhängt, nicht die wohlthuende Schönheit der Form. Die Hauptcharaktere geben sich flach pathetisch, ohne rechte Tiefe und nur von den Episoden, von den dramatischen Randverzierungen läßt sich behaupten, daß sie sorgfältig durchgearbeitet sind. Äußere Technik sitzt da hoch zu Throne und die Poesie ist nur dann und wann berufen, wenn sie sich willig finden läßt, ihr den Kothurn anzuschnallen. Die Tragödie „Montrose, der schwarze Markgraf" (1859) und das Schauspiel „Prinz Friedrich" haben sich, so theatralisch sie angelegt sind, von vornherein nie auf dem Theater behaupten können. Das erstgenannte Stück wegen der politischen Trockenheit seines Tons, „Prinz Friedrich" aber wegen des peinlichen Inhalts, wegen der Marterscenen, die nicht hinlänglich motiviert sind, sondern lediglich in ihrer anwidernden Nacktheit aus der Geschichte auf die Bühne gezerrt werden. Nicht ungeschickt rechnete und rechnet das Schauspiel „die Karlsschüler" (1847) mit der Begeisterung der Nation für ihren Lieblingsdichter Schiller. Das Leitartikelpathos und die verspäteten litterarischen Prophezeiungen machen freilich auch in diesem Schauspiel heute schon den Eindruck des Antiquierten, aber neben der Phrase findet sich doch hier auch gesündere und wärmere Empfindung, neben dem Anekdotenspiel doch auch mancher ernste historische Zug, und wenn auch kein in allen Teilen gleichwertiges Ganze, bewährt sich dieses Schauspiel doch als eine interessant beleuchtete Scenen-

reihe, welche im Wechsel und in der Steigerung der Wirkung geschickt genug behandelt ist, um momentan immer wieder die Teilnahme eines Schiller-freudigen Publikums zu fesseln.

Ungleich näher als der Tragödie, welche Sammlung des Geistes und tiefen sittlichen Ernst verlangt, stand das junge Deutschland und vorab Laube, dem Geiste der Komödie. Das „Moderne", hier zu fassen als die durch die Strömung des Tages bestimmte Lebensauffassung, hatte auf diesem Gebiete nicht nötig, sich für das Große und Ewige auszugeben. Witz, Satire, Kritik fanden da ein dankbareres Gebiet, als in der ernsten Handlung, in anspruchsvoll auftretenden Charakteren, welche Vertiefung des ganzen inneren Menschen verlangen. Laubes Lustspiel „Rokkoko" (1846) ist ein gelungenes, geistreich mit frappanten Zügen ausgestattetes Zeitbild. „Cato von Eisen" eine launig durchgeführte Komödie, „Gottsched und Gellert" (1847) nicht ohne interessante Kulturfarbe. Die späteren Lustspiele „Statthalter von Bengalen" und „Böse Zungen" neigen freilich mehr nach der Richtung der politischen Pamphlete. Nur die Episoden sind gelungen, während die Handlung in beiden Stücken lose gefügt ist und die Helden und die Heldinnen mehr aus den Journalspalten als aus ihren Gefühlen herausprechen.

In Karl Gutzkow (1811 zu Berlin geb.) war und blieb der Poet mächtiger als in Laube. In seinen ersten Annäherungen an das Theater zeigt er mehr Vertiefung in das sittliche Problem als raffinierten Kalkül, in seiner besten Periode erhebt er sich zu einer dramatischen Leistung, die fast an Klassizität heranreicht, und in einer seiner Komödien bringt er den echt deutschen Humor auf der Bühne zu Ehren. Seine ersten Schauspiele, namentlich „Werner oder Herz und Welt" (1842), zeigen freilich Schwankungen der sittlichen Lebensauffassungen, welche mit zu den Gährungselementen des jungen Deutschlands gehörten und heute längst überwunden sind. Auch „Richard Savage" (1839) und „das weiße Blatt" (1844) sind von den Bühnen längst verschwunden. Gutzkows Erstlings-Tragödie „Nero" (1835), eine

wildphantastische Scenenreihe, in der es an ausgezeichneten lyrischen Einzelheiten nicht fehlt, hat überhaupt nie auf der Bühne Wurzel schlagen können. In der zweiten Periode seines Schaffens erhob sich Gutzkow, der ähnlich wie Laube sein Bestes in dem breiten Nebeneinander des Romans, nicht in dem tiefgegründeten Nacheinander des Dramas bieten konnte, zu einer ansehnlichen Produktion auf dem Gebiete der Tragödie. Sein Trauerspiel „Uriel Acosta" ist ein Zeitstück, nicht in jenem höchsten Sinne, in dem Goethe und Schiller das meiste geschaffen und in dem für seine Zeit wirken, für alle Zeit wirken bedeutet, aber auch nicht in jenem niedrigen, der dem Tage sein Schlagwort ablauscht und im Triumph des Heute auf das Morgen Verzicht leistet. Eine große, noch nicht abgeschlossene Periode des Jahrhunderts — jenes halb revolutionäre, halb reformatorische Denken und Fühlen, das vor 1848 mit erneuter Kraft die Geister überkam — spiegelt den Geist in „Uriel Acosta" (1847). Das Drama umspannt eine immer noch nachzitternde Bewegung und genießt den Triumph, wenigstens in einzelnen Momenten des Kampfes zwischen Satzung und freiem Denken noch heute zündend zu wirken, in einer Zeit, in der bereits „der alte und der neue Glaube" von Strauß, die affektlose Darlegung der zu neuen Grundsätzen sich sammelnden Aufklärung, in den Händen aller Gebildeten ist. In künstlerisch dramatischer Beziehung zeigt „Uriel Acosta" die merkwürdigsten Ungleichheiten und — daher auch die vielen widersprechenden Urteile. Die Komposition, bis zum vierten Akte mächtig fortschreitend, erlahmt im letzten, in dem der Held von Weichheit zur Weichlichkeit herabsinkt und in dem die edle Judith, Acostas Geliebte, ihrem Bräutigam gegenüber als heroische — Betrügerin erscheint. Unter den Charakteren finden sich meisterhaft gebildete; wir meinen damit nicht die vielgerühmte Episode des Akiba, die im Grunde nur auf einen Theaterwitz, auf eine wandelnde Pointe in der Art der modernen französischen Dramatik hinausläuft, wohl aber den prunkliebenden Manasse und den fromm lebenden, über die Frömmigkeit hinaus denkenden De Silva, Gestalten, in

denen verschiedene Seiten des hier und dort noch rein erhaltenen jüdischen Nationalcharakters mit großer Kraft der Individualisierung verkörpert wurden. Dazu wiederum das mehr blendende als befriedigende Gegenbild des Helden, die verkörperte Inkonsequenz und zwar nicht jene von dem strengen Aristoteles gebilligte, welche die Schwankungen konsequent wiedergiebt, sondern dramatisch-künstlerische Inkonsequenz, eine Zusammenballung von Antik-Großem und Romantischem, Naivem und Sentimentalem, Erhabenem und Schwärmerisch-Interessantem, wie es ein vielbeobachtender und stark empfindender Geist wohl in seiner Wahrnehmung vereinigt, wie es aber die Natur nicht aus einem Gusse schafft. Und ähnlich wieder in der Diktion. Tiefes, Treffendes und Bedeutendes, das sich dem Besten aus dem „Nathan" an die Seite stellen läßt, und dazwischen wieder deklamatorisches Pathos und Berauschung an der Phrase. Neben den zumeist rasch aufgeschlagenen und rasch abgebrochenen Zelten der modernen Theaterproduktion stellt sich der „Uriel Acosta" immerhin als ein stattlicher Bau dar, der zwar weder durchaus korrekt, noch durchaus im edlen Stile gehalten, aber doch auf festerer Grundlage errichtet und aus soliderem gedanklichem Material gefügt ist. Auf den Helden des Stückes will, wie schon angedeutet, diese Anerkennung des Gedankengehalts am allerwenigsten bezogen sein. Ihm, dem Uriel Acosta, muß man das Denken aufs Wort glauben, so sehr er auch selbst das Glauben zu Gunsten des Denkens befehdet. Er ist Denker von Profession, aber in allem, was er vor uns sagt und thut, ein weicher, oft molluskenhaft weicher Gefühlsmensch. Der hervorragendste der dramatischen Helden des jungen Deutschland ist Uriel Acosta in dieser Haltlosigkeit, in diesem vergeblichem Suchen und Hasten nach einem festen Wollensprinzip, auch bezeichnend für die Mängel, Gebrechen und Grenzen der ganzen Richtung.

Gutzkows Tragödien „Wullenweber" (1848), „Patkul" (1842) und „Lisli" (1852) stehen weit hinter „Uriel Acosta"

zurück. Sie teilen die Gebrechen dieses Trauerspiels, ohne sich zu den Vorzügen desselben zu erheben.

Gleich Laube stand auch Gutzkow in der Komödie auf festerem Boden. Auch in ihm war die Satire dramatisch gestaltungskräftiger als die Begeisterung. Mit glücklicherem Griff als Laube machte er den pedantischen, kleinlich tyrannisch angehauchten, aber in allen bürgerlichen Tugenden starken Friedrich Wilhelm, Vater Friedrich des Großen, dem in Laubes „Prinz Friedrich" ein tragisches Interesse abgewonnen werden sollte, zum Helden einer politischen Komödie, in der er das Ringen des Gamaschenregimentes mit dem Fortschritt, die Misere der kleinen deutschen Höfe und ihrer Diplomaten, Schwächen und Vorzüge eines patriarchalisch-dynastischen Regiments, mit Geist und Humor veranschaulichte. Zweifellos gehört diese „Zopf und Schwert" (1844) betitelte Komödie zu den besseren oder besten der deutschen Original-Lustspiele, wenn sie gleich mehr ihrem Kern als ihrer — an das französische Intriguenstück gemahnenden — Form nach mit der Entwicklung des deutschen Lustspiels zusammenhängt. Dem Stoff und der Behandlung nach französisch angehaucht ist Gutzkows beliebte Komödie „das Urbild des Tartüffe" (1847), welche Molière zum Helden und die Geschicke der Molièreschen Komödie „Tartüffe" zum Gegenstande hat. Gutzkow hat hier nicht sonderlich tief gegriffen, aber auf der Oberfläche sehr ergötzlich getändelt. Im Kerne des Konfliktes hat sich die Leidensgeschichte des Molièreschen „Tartüffe" unter den Händen des Lustspieldichters intensiv verändert. Ludwig XIV. war in dieser Affaire weit weniger der Bonvivant, den uns Gutzkow vorgaukelt, als der für seine Person aufgeklärte, aber übervorsichtige Monarch; er ließ sich die Komödie vorspielen und billigte lebhaft die Tendenz; aber, meinte er wörtlich, „le faux dévot ressemblait trop au véritable, pour qu' il n'y eût pas péril à laisser jouer cette comédie." Der Souverän erfreute sich an dem Geiste der Dichtung; aber er war so absonderlich staatsklug, sein Volk für nicht reif genug zum Mitgenusse zu erachten, und gab

die Erlaubnis zur öffentlichen Aufführung erst, als die direkten Anspielungen auf Heuchler in der Kutte weggefallen waren. (Wer erinnert sich nicht an Kaiser Franz, dem Grillparzers „treuer Diener" so wohl gefiel, daß er ihn Jahre lang nicht durch die Aufführung vor der Menge — „entweiht" wissen wollte?) Gutzkow glaubte, das Schicksal einer Komödie komödienhafter gestalten zu müssen. Er hat die Gegensätze: Wahrheit und Falschheit, geistige Freiheit und Borniertheit recht schroff und greifbar hingestellt, zu einigen, mitunter anachronistischen, aber durchweg wirksamen Tendenzreden ausgenützt, aber die vermittelnde macchiavellistische Staatsweisheit aus dem Spiele gelassen. Die Handlung wurde zum leichten Intriguenspiel nach französischem Muster. Die bekannte französische Parole „Kleine Ursachen, große Wirkungen", die, da im Grunde jede Ursache genau so groß ist wie ihre Wirkung, logischer lauten sollte: „Kleine Anlässe, große Ereignisse", war maßgebend für die Arbeit. In den Schwankungen der königlichen Entscheidung, in der Art, wie Ludwig die früher verspotteten sachlichen Motive wieder zu Ehren bringt, da sie ihm dazu dienen können, seine persönlichen zu verbergen, erinnert Gutzkows Komödie ganz direkt an das Scribesche „Glas Wasser". Gleichfalls im Stile des französischen Intriguenstückes geschrieben, aber lose gefügt ist Gutzkows Komödie „der Königslieutenant" (1852), die, ein nicht ganz gleichwertiges Seitenstück zu den „Karlsschülern" von Laube, den Knaben Goethe auf die Bühne bringt, wesentlich nur durch diese Beziehung Interesse erweckt, aber gerade durch diese Beziehung die feinere Empfindung eher abstößt, als anzieht. Was hat das vorlaute, naseweise Bürschchen, das in dieser Komödie den Namen Goethe führt, die frühreife Frivolität und der triviale Kammerzofenwitz mit der eigentümlichen, still bedeutenden Natur des genialen Kindes gemein? Ebensowenig als die wahre Veranlassung des reizenden Liedes: „Kleine Blumen, kleine Blätter", das der Jüngling Goethe der Friederike von Sesenheim und nicht der Knabe einer französischen Schauspielerin widmete, mit der trüben Quelle,

aus der Gutzkow die lichten Verse hervorsprudeln läßt. Und wie unangenehm berührt es die feinere Empfindung, wenn diesem unterschobenen Musensöhnchen, diesem Wechselbalg von einem Wolfgang Goethe die großen Geschicke und die herrlichen Werke in der reinlichen Emballage von Prophezeiungen wie wohlfeiles Naschwerk unter den Christbaum gelegt werden — das Dichterfürstentum, die Unsterblichkeit, die Ministerschaft, die Ahnung des Faust, die Geschwister u. s. w. Die Unnatürlichkeit der Gestalt bleibt überdies aufrecht, auch wenn man von der litterarischen Vornehmheit abstrahiert und bloß den Typus des sympathischen Knaben im Auge behält. Man denke einmal, es fände sich ausnahmsweise ein talentvoller fünfzehnjähriger Bursche, der die gewöhnlich von jungen Damen gespielte Goethe-Rolle zu übernehmen im stande wäre, ein glücklicher Zufall käme also der Intention des Dichters entgegen, — man könnte wetten, der Eindruck der anmaßenden Altklugheit, des Aberwitzes, der blasierten Spötterei auf echten Kinderlippen wäre für alle Welt so verletzend wie möglich, und die Parole des Publikums lautete nicht: „Wolfgang heraus", sondern „Rute heraus" . . . . . Beweis genug, wie wenig hier die Charakteristik mit den wahren Voraussetzungen rechnet und wie sehr die Wirkung auf einem äußerlichen Bühnencoup beruht!

Gutzkows reicher, beweglicher, nach allen Seiten ausgreifender Geist hat eben alle Zeit- und Geschmacksrichtungen des jungen Deutschland durchmessen. Wie er dessen Programm im Roman — und zwar inhaltlich in der Wiederspiegelung der durcheinander wogenden zeitgeschichtlichen Stimmungen am bedeutendsten ausführte, so hat er im Drama für den streng tendenziösen Gehalt und die Methode starker Effekte im „Uriel Acosta" den verhältnismäßig edelsten Ausdruck gefunden, aber auch für die spekulative Fertigkeit, für die ans Bühnenhandwerk grenzende Routine im „Königslieutenant" eine Stichprobe geliefert.

Von den bedeutenden Schriftstellern, die sich unmittelbar dem jungen Deutschland anschlossen, wie Wienbarg, Mundt, Ruge,

Kühne, hat außer dem letzterwähnten, dessen Bühnenerfolge übrigens von der flüchtigsten Art waren, keiner die dramatische Produktion irgendwie bereichert. Nur Laube und Gutzkow vertreten nach dieser Richtung hin unmittelbar das junge Deutschland, und wenn auch die Dramen dieser beiden Autoren zumeist in der Wirkung schon jetzt zu verblassen beginnen, so ist doch ihre Wirksamkeit nicht ohne nachhaltigen Einfluß geblieben. Einmal war der mächtige Anstoß, sich mit dem wirklichen Leben zu beschäftigen und an den zeitgeschichtlichen Fragen nicht gleichgiltig vorüberzugehen, von dauernder Nachwirkung, wenn auch die Formen, in die sich diese Aktualität ergoß, sich nicht als vollkommen kunstgemäße erwiesen; dann haben Laube und Gutzkow auf jenem dramatischen Gebiete, auf dem das Kleine, Zufällige und Schwankende als beredtes Zeugnis der menschlichen Schwäche mit Berechtigung auftritt, nämlich auf dem der Komödie, ganz unmittelbar eine ansehnliche Nachfolge gefunden. Blicken wir aber dem Lustspiel des jungen Deutschland, welches zweifellos das Verdienst hat, das Alltags-Repertoire des deutschen Theaters aus philiströser Erstarrung aufgerüttelt zu haben, schärfer ins Auge, so ist es nicht eben der deutsche Komödiengeist, der unser Gemüt anspricht, sondern vielmehr der Esprit der auf deutschen Boden verpflanzten französischen Komödie, der uns entgegen lächelt. Laube und Gutzkow gingen nicht auf der Strecke weiter, wo Lessing einen Markstein für die Entwicklung des deutschen Lustspiels gesetzt, sie haben es poetisch mehr gesammelten Geistern überlassen, auf dem Wege der deutschen Charakterkomödie fortzufahren, und für ihre Tendenzen, sowie für das mahnende Bühnenbedürfnis die entwickelte Form der französischen Komödie an- und aufgenommen. In ihren Lustspielen, selbst wenn diese deutsche Sitten abspiegeln, erkennt man leicht den Wiederschein des in seiner Art musterhaft ausgebildeten Intriguenstückes der Franzosen. Man erkennt ihn in der leicht über dem Ganzen schwebenden sittlichen Ironie, welche nicht ohne Satire, aber doch mit milder, weltkluger Nachsicht den Einfluß kleiner Schwächen auf die Lösung großer Fragen

und die von persönlichen Neigungen beherrschte Welt der Herrschenden aufdeckt, man erkennt ihn in dem nicht eben auf deutschem Boden gediehenen Stil der Verwicklungen, auf denen mehr als auf der Entwicklung der Charaktere das Interesse und die Wirkung ruhen.

Mit einem geistreichen Intriguenstücke des gekennzeichneten Schlages, mit der Komödie „Pitt und Fox“ (1854), hat auch Rudolf Gottschall (1823 zu Breslau geb.) im Geschick und in der Tendenz dem jungen Deutschland verwandt, den nachhaltigsten Bühnenerfolg erzielt. Gottschall, hochbegabt als Lyriker und Kritiker, konnte sich auf dem Gebiete des ernsten Dramas zur Selbständigkeit nicht durchringen. Seine zahlreichen Tragödien („Robespierre“, „Ferdinand von Schill“, „Lambertin von Maricourt“, „Katharina Howard“, Arabella Stuart“ u. s. w.) sind reich an gesteigerten Effektscenen, aber arm an Charakteristik. Im Dialog wird bald die Tonart Shakespeares, bald jene Schillers nicht ohne Glück kopiert. In mancher witzigen Rede offenbart sich Esprit, in mancher lyrischer Schwung. Aber die Geschicklichkeit arbeitet nicht im Sinne einer großen Konzeption, sondern sie dient mit kleinen Mitteln und Mittelchen immer nur der augenblicklichen Wirkung. Später ist Gottschall gar auf seinen Irrfahrten nach Theatererfolg zur trivialen Lustspielposse herabgestiegen.

Entschieden glückliche Versuche in der durch Gutzkow und Laube angeregten Lustspielrichtung machte der Romancier F. W. Hackländer (1816 in Burtscheid bei Aachen geb., gest. 1877), der Verfasser der Komödien „Magnetische Kuren (1851) und „der geheime Agent“ (1850), die sich durch einen ungewöhnlichen Feingehalt an milder Satire auszeichnen. Von den Schauspielen Gutzkows angeregt zeigt sich der berühmte deutsch-böhmische Poet Alfred Meißner (1822 zu Teplitz geb.) in den Dramen „Reginald Armstrong“ (1853) und „das Weib des Urias“ (1851), welche die Zeitstimmung interessant abspiegeln, sich aber auf der Bühne nicht behaupten konnten.

Durch eine eigentümliche Auffassung der höfischen und diplo-

matischen Intriguenwelt, die man vorher nur lustspielmäßig im Lichte verzeihlicher Schwachheit dargestellt hatte, that sich der originell angelegte Emil Brachvogel (1824 zu Breslau geb.) hervor. Er versuchte die glatte einschmeichelnde Verderbnis der Höfe tragisch zu fassen, steigerte die Satire zum Pessimismus und schuf in grellen Farben ein Zeitbild aus den Tagen Ludwig XV. und der Pompadour, in dem der dargestellten Verderbnis der Intriguanten gegenüber die widerstreitende Intrigue gleichsam ein weltgeschichtliches Richter- und Rächeramt übernehmen sollte. Nach ihrem Helden, einem satirisch geistreichen Lumpen, der, von der Staatsverderberin Pompadour persönlich verraten, sich zum Werkzeug der höfischen Gegenpartei gebrauchen läßt, führt diese Tragödie, die blendend wirkte und heute noch heimisch auf deutschen Bühnen ist, den Namen „Narciß“ (1857). Die Beleuchtung der Zeit, das Kolorit ist in diesem Stücke unleugbar interessant, die Intrigue geschickt durchgeführt und mancher Zug der Charakteristik blendend, wenn auch durchweg mehr im Sinne der Anekdote zugespitzt, als in dem des Dramas vertieft. Eine tiefere Wirkung stellt sich nicht ein, eine Läuterung ergiebt sich nicht aus den grellen Leidenschaften, die durch das Stück hindurchstürmen. Solche Bedeutung des Zeitbildes war durch den schon angedeuteten Grundgedanken ausgeschlossen. Intrigue kämpft hier eben gegen Intrigue. Von dem Siege einer höheren sittlichen Macht ist nichts zu merken. Der Held ist mit all seinen philosophisch angehauchten Tiraden nur ein Werkzeug der List. Er ist auch weniger eine realistisch umgrenzte Gestalt, als eine in verschwimmende Effekte auseinanderfließende Bühnenfigur. Seine Narrheit selbst — bei effekthascherischen Darstellern hoch beliebt — ist keine psychologisch einheitliche, sondern stürmt durch alle Tonarten wirksamer Rhetorik hindurch. Soweit er aber charakteristische Seiten darbietet, ist er bezeichnend für die auf die Spitze getriebene Pseudogenialität, die wir auch in den Dramen Laubes verherrlicht sehen. Die echte Genialität, welche ein eigenes Centrum in ihrem inneren Leben findet, wird in der

Berührung mit dem Außenleben unter Umständen excentrisch erscheinen müssen, und diese Excentricität nimmt berechtigtes Interesse in Anspruch, wenn die Verwunderung über die negative, unproduktive Seite des Genies mit der Bewunderung für die positive und produktive Hand in Hand geht. Die letztere Bedingung zu übersehen oder mit Bewußtsein fallen zu lassen, nur die Reversseite des Genies ins Auge zu fassen, die nach außen gekehrte Negation ohne die positive Innerlichkeit — entsprach dem Bedürfnis einer skeptischen, kritisch-ironischen Richtung, die krampfhaft nach einem zunächst noch inhaltlosen „Modernen" strebte, das Alte durchweg befehdete und sich zu neuen Idealen noch nicht gesammelt hatte. Narciß ist das dramatische Prototyp dieser Haltlosigkeit und Zerrissenheit. In seinen späteren dramatischen Werken („Adalbert von Babenberg" [1857], „Prinzessin von Montpensier", „die Harfenschule" u. s. w.) hat Brachvogel, der als Romancier noch Bedeutendes leistete, sich nie mehr auf die Höhe des ersten Erfolges emporgehoben; er blieb da zumeist in der trockenen Historie oder im Memoire stecken, ohne sich zur wirksamen Bewegung des Bühnenlebens durchzuarbeiten.

In dem bedeutendsten Dichter, der mit den Tendenzen des jungen Deutschland Fühlung hatte, aber aus dessen Wirren und Äußerlichkeiten sich zur Klarheit und Vertiefung hindurcharbeitete, sehen wir die Richtung veredelt, berichtigt und gleichsam über sich hinaus bis zu einem charaktervollen poetischen Realismus fortgeführt. Wir haben Gustav Freytag (1816 zu Kreuzburg geb.) hier nur in einer wichtigen Durchgangsperiode seines Schaffens zu betrachten, denn auf der Höhe hat er sich vom Drama ab- und dem Romane zugewendet. Die romantische Historie „die Brautfahrt", oder „Kunz von der Rosen", mit der er sein dramatisches Wirken begann, hat mehr lyrisch-epische Reize als dramatisches Leben. Die stilvolle Tragödie „die Fabier" (1859), mit der er sein dramatisches Wirken abschloß, ist wiederum mehr durch strenge Schönheit als durch Bewegung und charakteristische Kraft ausgezeichnet und aus diesem Grunde den Bühnen fern geblieben. Dagegen

bezeichnen die drei Stücke, die ins moderne Leben greifen und die noch heute lebendig fortwirken, die Schauspiele „die Valentine“ (1847) und „Graf Waldemar“ (1847) und das Lustspiel „die Journalisten“ (1854) einen bedeutsamen Entwicklungszug in der Geschichte des modernen Dramas, indem sich hier Unreifes zur Gediegenheit abklärte und in Charakter, Sprache und Komposition der poetische Zug das Nüchtern-Moderne, das auf die Bühne gestürmt war, wieder zu adeln begann. In den beiden erwähnten Schauspielen sind die jungdeutschen Einflüsse unverkennbar. Man erkennt in den Helden sofort die bizarr angelegten Idealsucher, die Abenteurer von ausgesuchter Vornehmheit, die energielosen, koketten Helden der Blasiertheit, die nicht mehr für die „interessanten Männer“ einer vielleicht nüchterner, aber realistisch kräftiger gewordenen Zeit gelten können. Aber schon reagiert in diesen Stücken selbst ein reinerer und gesünderer Humor, der Freytags edelste Begabung ankündigt, gegen die parfümierte Kavaliers-Romantik. Dieser Humor ist nicht selbstgefällig wie der eines „Monaldeschi“, sondern voll Selbstironie, ein innerliches Läuterungselement der dargestellten krankhaften Charaktere. Er hängt mit einer erhöhten poetischen Grundstimmung der Freytagschen Jugenddramen zusammen, da in ihm das sittliche Gefühl gegen das frivole Spiel mit dem Leben bereits reagiert. Es ist diesem Humor nur natürlich, sich, wie es in dem Schauspiel „die Valentine“ geschieht, schließlich zu positivem sittlichen Ernst zu steigern und aus einer kranken Welt den Ausblick in eine gesunde zu eröffnen. Vor allem aber ist dieser souveräne Freytagsche Humor, der mit dem schweren Rüstzeuge des modernen Bildungswesens ein leichtes anmutiges Spiel treibt, aber auch einschneidende Wahrheiten mit graziösem Lächeln vorträgt und streng adelige Empfindungen in das Gewand der Selbstironie kleidet, durch den Schauspielhelden „Graf Waldemar“ vertreten, den man als den vornehmsten Repräsentanten des sich läuternden Jungdeutschtums bezeichnen darf. Graf Waldemars Humor schwebt nicht in reiner Höhe über der Handlung, sondern

Gustav Freytag.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA.

er begleitet den Helden, ein tröstender, rettender und befreiender Gefährte durch ein Leben voll Fehler, Schwächen und Verirrungen. Sein Helldunkel gleicht der Dämmerung, das in der Nacht des lasterhaften Lebens den Morgen: den Sieg des Gefühles ankündigt. Die späteren, dem Waldemar verwandten Freytagschen Helden, wie der „Bolz“ in dem Lustspiel „die Journalisten“, wie der „Fink“ in dem Roman „Soll und Haben“ sind bereits Lebenskünstler. Waldemar ist ein Lebensstümper, der sich durch den tiefsten Irrtum zu einem lichteren Dasein hindurcharbeitet. Man könnte, durch Äußerlichkeiten verleitet, die Gestalt den liebenswürdigen Roués, die französischen Dramatikern so geläufig sind, an die Seite stellen. Aber die Parallele wäre ganz oberflächlich, denn im Gegensatze zu den Franzosen, die zumeist Liebenswürdigkeit des Lasters einfach hinstellen und gelten lassen, offenbart sich im Waldemar eine ehrliche, gründliche, gewissenhaft deutsche Selbstkritik, die den Helden bis hart an den Abgrund der Verzweiflung treibt, ehe sich ihm die rettende Hand darbietet. Es lebt ein faustischer Drang in diesem Helden, und, nähme Waldemar in dem Schrecken der Wahrnehmung, daß seine letzte Geliebte die Züge seiner ersten trägt, in dem Schauder darüber, den Ring seines wilden Genußlebens geschlossen zu finden, seinem Vorsatze getreu sich das Leben, so wäre das Stück das ausgeprägte moderne Drama der an Faust und Don Juan gemahnenden Unbefriedigung. Aber hier — so sehr der Konflikt dahin drängt — fehlt der Mut zur tragischen Lösung, eine Erscheinung, der wir im Drama eminent modernen Stoffes noch öfter begegnen und die wir auf den Grund zu prüfen versuchen werden. Freytag macht seinen Helden auf dem Wege einer Lösung, die von Gewaltsamkeit nicht freizusprechen ist, zu einem Faust, der sein Gretchen heimführt und im engsten Kreise die lang ersehnte Befriedigung findet. Es liegt aber in diesem Schauspiel neben dem individuellen Problem auch noch ein social-politisches verborgen, das eben in der Art, wie es sich verbirgt, wie es als kaum mehr einer Lösung bedürftig zurücktritt, mehr als manches

Tendenzstück des „jungen Deutschland“ den kühnen Geist der Zeit atmet, in der das Drama entstanden ist. Wir haben seit 1848 eine ganze Reihe von Dramen erlebt, in der das Thema der sogenannten Mesalliance zum Teil sehr fein, sehr geistreich und im schön-menschlichen Sinne behandelt wird. Auch „Graf Waldemar“ schließt damit, daß der souveräne Kavalier der armen Gärtnerstochter seine Hand bietet, aber es ist ungemein charakteristisch für den kühnen, freien Idealismus der bewegten Zeit unmittelbar vor dem Revolutionsjahre, daß das Motiv dieses Gegensatzes sich in unserem ganzen Drama nirgends breit macht, sondern mit einer Art von stolzer Verschwiegenheit behandelt wird. Waldemar philosophiert sehr ernst und scharf darüber, ob er des Segens einer reinen Liebe noch würdig sei, aber er berührt mit keinem Worte das Standesvorurteil, das er brechen soll. Gertrud, die Gärtnerstochter, schaudert vor der Vergangenheit des Grafen zurück, die wie ein Schatten zwischen ihr und dem Geliebten liegt, aber durchaus fern bleibt ihrer Naivetät der überspitzte Edelmut, den Grafen um seiner Titel und Reichtümer willen großmütig zu verschmähen. So erscheint das Motiv der sogenannten Mesalliance, ohne daß ein einziges tendenziöses Wort daran gemahnte, hier kühner, freier und humaner behandelt, als in irgend einem Drama eines Zeitgenossen. Es ist dies nicht der einzige tiefliegende Vorzug, durch den „Graf Waldemar“ für manches Gebrechen der Komposition und für manche abenteuerliche Beigabe, die der Sprachgebrauch unbewußt treffend — im Gegensatze zu dem Dramatischen — als „romanhaft“ bezeichnet, zu entschädigen vermag.

Vollends auf der Höhe seines dramatischen Schaffens steht Gustav Freytag in seinem Meisterlustspiel „die Journalisten“. Hier tritt der Humor rein, frei von allem bizarren Beigeschmack, frei von Blasiertheit, in seiner vollen befreienden Macht zu Tage und hier ist vor allem der deutsche Inhalt in eine urdeutsche Form gegossen. Die Verwicklung, so vortrefflich sie durchgeführt ist, tritt zurück gegen die meisterhafte Charakteristik, aus der sich

die Handlung hervorspinnt und die den entscheidenden Eindruck bestimmt. Hier findet eine Anknüpfung an jene Art von Komödie statt, mit der Lessing die Deutschen beschenken wollte. So grundverschieden die Handlung der „Journalisten“ von jener der „Minna von Barnhelm“ ist, so viel Verwandtes findet sich in beiden Lustspielen in Bezug auf das Gemütsleben und die innere Technik. Es zeigt sich diese Verwandtschaft in dem Übergewicht der Charakteristik über die Intrigue, in der Keuschheit und Reinheit des dargestellten Gefühlslebens wie auch ganz insbesondere in der echt nationalen deutschen Neigung, uns an den Schwächen der Guten und Trefflichen gemütlich zu erfreuen, einer Neigung, die in den Komödien französischen Ursprungs oder versteckter französischer Provenienz ihr Widerspiel darin findet, daß wir in denselben in der Regel aufgefordert werden, uns über die zu Schwächen gemilderten Laster der Schlechten zu belustigen. Freytags Lustspiel „die Journalisten“, dessen scharf individualisierte Charaktere volkstümlich geworden sind, ist ein modernes Meisterstück der psychologischen Charakterkomödie. Der Dichter steht indes mit dieser vortrefflichen Produktion nicht vereinzelt da und indem wir uns den beiden Hauptvertretern der deutschen Komödie in den letzten Jahrzehnten zuwenden, gewahren wir auf der einen Seite einen dem Lustspieldichter Freytag verwandten Geist, der in der Richtung der Charakterkomödie ein ganzes Leben lang erfolgreich gewirkt und wesentlich dazu beigetragen hat, daß das deutsche Lustspiel zwischen Scylla und Charybdis, zwischen simpler Posse und frivol angehauchtem Intriguenstück sich einen, wenn auch nur schmalen, original nationalen Weg bahnen konnte.

VI.

Bauernfeld und Benedix.

Komödie und Tragödie. Einheit ihres Endzweckes und ihrer Technik. — Das Charakterluſtſpiel und das Verwicklungsluſtſpiel. — Molière. — Shakeſpeare. — Scribe. — Das deutſche Gevatter- und Familienſtück. — Kotzebue. Töpfer. Feldmann. Raupach. — Bauernfeld. — Das Wienertum. — Der Landfriede. — Kriſen. Bekenntniſſe. Tagebuch. — Moderne Jugend. Bürgerlich und romantiſch. — Bauernfeld als nationaler Dichter. — Der kategoriſche Imperativ. — Aus der Geſellſchaft. — Ein deutſcher Krieger. — Großjährig. — Roderich Benedix. — Das bemooſte Haupt. — Dr. Weſpe. — Das Lügen. — Sippenkomödie.

Warum dieſe beiden Namen geſondert? Warum eben dieſen beiden Luſtſpieldichtern ein eigenes Kapitel bei der Betrachtung des modernen Dramas gewidmet? Aus dem Grunde, weil der Einfluß der beiden grundverſchiedenen, überaus produktiven Luſtſpieldichter auf unſerer modernen Bühne in den letzten Jahrzehnten ein dominierender geworden iſt und zwar nicht nur durch die überaus zahlreichen Stücke, die jeder von beiden auf die Bühne gebracht, ſondern mehr noch durch die Nachfolge, welche ſowohl Bauernfeld als Benedix gefunden und in der ſich zwei mit einander ringende Richtungen des modernen Luſtſpiels ſo deutlich ſcheiden, daß man faſt von zwei Schulen ſprechen könnte, daß jeder erfahrene Theaterbeſucher ſchon bei den Eingangsſcenen der meiſten neueren Luſtſpiele ein Gefühl davon erhält, ob die Novität in die eine oder in die andere Richtung ſchlägt.

Um aber dem Unterſchied womöglich auf den Grund zu blicken, müſſen wir uns auf die Andeutungen berufen, die wir in der Einleitung über die auf dem ganzen Gebiete des Dramas, auch auf dem der Komödie, in der Weltlitteratur zu Tage tretenden Richtungen zu geben verſuchten. Wir haben dort, wie überhaupt in dem ganzen Verlaufe unſerer Betrachtungen mit Abſicht

das überwiegend ernste Stück von dem überwiegend heiteren nicht strenge gesondert und dies darum, weil uns Komödie und Tragödie in ihrem Endzweck sowohl und ihrer inneren Technik, wie in der durchgreifenden Zeitstimmung und in der Ausprägung der Dichterindividualität weit inniger zusammenzuhängen scheinen, als es auf die äußerlich zu Tage tretenden Verschiedenheiten hin den Anschein haben mag. Bezeichnenderweise sehen wir auch auf verschiedenen Höhen der Entwicklung des Dramas, bei Shakespeare, bei Molière, ja auch bei Goethe (Egmont) und bei Schiller (Wallenstein), das Tragische mit dem Dramatisch-Komischen vermählt und zwar derart vereinigt, daß nicht eine künstlerische Absicht gegen die andere streitet, sondern beide einander heben und unterstützen. Bezüglich des Endzweckes der Komödie und der Tragödie hat man diese Einheit schon längst eingesehen, in letzter Linie bezwecken beide in ihrer Vollendung eine Reinigung der Gefühle, eine Befreiung des Gemüts. Diese Befreiung erfolgt in der Tragödie durch einen erschütternden Einblick in die Notwendigkeit, aus der sich eine erhabene Fassung ergiebt, eine Stimmung, in der wir unser Persönlichstes im Verhältnis zum Weltganzen sehen und uns daran beruhigen, im All und seinen Gesetzen aufzugehen. In letzter Linie erzielt die Komödie, die echte und wahre, genau dasselbe. Auch sie gewährt Einblick in die Notwendigkeit, nur daß sie dieselbe in heiteren, anstatt in ernsten Gegensätzen und Ausgleichungen enthüllt. Was in der Tragödie die Schuld ist, an der wir alle Anteil haben, ist in der Komödie die Schwäche, von der keiner von uns frei ist. Die eine in ihren Konsequenzen mutig und ergeben tragen lernen, die andere als menschliches Erbteil erkennen und belächeln, führt zu derselben erhebenden Endstimmung, zur Befreiung des Gemütes. Wenn der Chor in der Antigone des Sophokles das erschütternde Drama mit den Worten schließt:

„Selig, selig, die nicht Leid erleben!
Aber selig macht ihr nur, ihr Götter,
Wem ihr Weisheit gabt und reine Seele,
Immer euch zu ehren, große Götter.

Doch der Stolzen ungezähmter Wille,
Übermut der sterblichen Geschlechter,
Schwer geschlagen büßt er, tief gefallen,
Späte Weisheit freudelos zu lernen".

so ist der im Gemüte nachklingende Eindruck jenem durchaus verwandt, den eine Komödienscene Anzengrubers erweckt, in der der humoristische Steinklopferhannes dem Gelbhofbauer die Worte entgegenruft: „Es kann Dir nix g'schehn, es kann Dir nix g'schehn". Hier wie dort die Verweisung auf das unerschütterliche Gesetz, das uns erschreckt, wenn wir dagegen mit Willkür ankämpfen wollen, in dem wir uns geborgen fühlen, wenn wir uns darein ergeben.

Daß man mit der Einheit des Endzweckes nicht auch die Einheit der inneren Technik in Tragödie und Komödie zuzugestehen liebt, das scheint uns daran zu liegen, daß man dem Komischen an sich im Hinblick auf die Bühne theoretisch und praktisch allzuviel Raum zu gönnen geneigt ist. Es ist landläufig, das Komische dem Tragischen unter den höheren Begriff des Dramatischen entgegenzusetzen. Aber dieser Gegensatz trifft nicht zu, die Begriffe sind nicht gleichartig, das Komische an sich fällt noch gar nicht unter den Begriff des Dramatischen. Das Komische schlechtweg, das bewußt und unbewußt Lächerliche ist lediglich dem Traurigen, das bewußt oder unbewußt zu Trübsal stimmt, entgegengesetzt. Eine groteske Miene kann uns lachen machen, der Ausdruck des Leidens uns Thränen erpressen. Das sind Stimmungen und Zustände, die verwandte Zustände in uns erregen, ohne daß eine dramatische Wirkung noch irgend wie ins Spiel käme. Das Traurige ist noch lange nicht tragisch. Es wird dazu erst durch ein begleitendes Moment und durch einen für uns ersichtlichen Kausalnexus. Jemand zu Grunde gehen zu sehen ist immer traurig, aber tragisch nur dann, wenn dieser Untergang unter gewissen Umständen erfolgt, wenn wir beispielsweise erfahren, daß jemand in der Nähe eines lange angestrebten Zieles, an den Folgen überhasteter Leidenschaft scheitert und

untergeht. Die Frage nach dem „wie“ und nach dem „warum“ kommt also bereits ins Spiel, soll das Traurige zum Tragischen, zu einem Elemente der dramatischen Wirkung erhoben werden. Und eben so verhält es sich mit dem Komischen, das erst dann unter den Begriff des Dramatischen fällt, erst dann zum Komödien-Element erhoben wird, wenn wir in die begründete Folge der komischen Elemente Einblick erhalten. Die Elemente also, traurig und komisch, sind verschieden. Aber in betreff ihrer Ineinander-Gründung und -Bindung tritt hier wie dort das dramatische Formgesetz in Kraft. Der Inhalt kann das Verkehrte, Groteske, Querköpfige sein; die Motivierung und Bindung dieser Elemente aber darf von allen diesen Eigenschaften nichts an sich haben. Dieses haltbare Gefäß für die flüssigen Elemente der Stimmung muß gleich fest im Lustspiele, wie in der Tragödie und im Schauspiele sein. Die Motivierung und die Komposition muß in der komischesten Komödie so ernst genommen werden wie in der tragischesten Tragödie.

So ergeben sich denn auch in der inneren Technik der Komödie, in der diese Motivierung und Bindung der Elemente vor sich geht, dieselben zwei großen Richtungen, die wir in der Tragödie der Weltlitteratur vorherrschend gefunden haben. Auch hier wieder Fabeldrama und Charakterdrama. Auch hier eine häufige Berührung und Durchkreuzung der Richtungen, aber doch immer mit dem merklichen Unterschiede, daß endgiltig entweder die Handlung durch die Charaktere oder der Charakter durch die Handlung bestimmt wird. Die Richtungen ruhen auch hier auf jenen zwei verschiedenen Grundlagen der Weltauffassung, die wir hinsichtlich der Tragödie nachzuweisen versuchten. In jenem Lustspiel, das auf Seiten des Fabeldramas steht, vertritt der Zufall das Fatum, oder ist vielmehr nichts anderes als ein heiteres Fatum und scheint in allen Wirren der Komödie und in deren Lösung ebenso gut als eine beseelte Macht zu wirken, wie das Schicksal, in welcher Form es auch im Trauerspiel erscheinen mag. Der psychologischen Charaktertragödie aber ist die psychologische

Charakterkomödie an die Seite gesetzt, sie spinnt das Komische wie jene das Tragische aus der Notwendigkeit des Charakters, hervor, sie sucht die Vermittlung der komischen Elemente nicht wesentlich im Getriebe der einander bedingenden Situationen, in der Verwicklung, sondern in der psychologischen Motivierung.

Wir sehen auch hier wieder das Charakterlustspiel wesentlich durch Shakespeare und die Deutschen, das Verwicklungslustspiel hervorragend durch die Franzosen vertreten. Eine ganz eigentümliche Ausnahmsstellung nimmt der französische Komödiendichter Molière ein. Reagierend gegen die Fabel- und Verwicklungsdramen der Racine und Corneille begann dieser geniale Mann thatsächlich mit dem Charakterstück, mit der Charakterkomödie. Aber indem er deren Prinzip acceptierte, blieb er in der Wahl der Kunstmittel hinter der letzten Aufgabe des Charakterdramas zurück. Er brachte Typen, nicht Individuen auf die Bühne. Indem er Eigenschaften personifizierte, nicht aber dem Persönlichen nachging, das eine schier unerschöpfliche Fülle von Eigenschaften in sich schließt, schien seine Aufgabe rasch begrenzt und beschränkt. Er schöpfte eben aus wenigen einseitigen Abstraktionen, nicht aus der Fülle des Physiognomischen. Die meisten dieser Eigenschaften schienen durch Molière erledigt und die Franzosen selbst hielten die Charakterkomödie für durch ihn erschöpft. Sie gingen später auf anderen Lustspielwegen und erst in neuester Zeit versuchten einige hervorragende französische Komödiendichter, Sardou und Augier voran, die Richtung Molières fortzuführen. Sie fühlten aber auch sofort, daß diese Richtung neue Mittel erheischt und gingen von den Typen zu den Individuen über. In der That hat Molière, gleichsam nur in großen Umrissen, die Entwicklung der Charakterkomödie vorgezeichnet; bei aller Bewunderung für ihn wird es uns, die wir an ausgeprägtere Physiognomie im Charakterdrama gewöhnt sind, geradezu beschwerlich, uns mit seiner typischen Allgemeinheit zu befreunden. Wie die vier Temperamente in der Psychologie, wie die vier Elemente in der Chemie, so ist die Zerlegung der Lust-

spielsubstanz, der menschlichen Schwäche in wenige Eigenschaften, eine Zerlegung, mit der der geniale Molière die Charakterkomödie begann, als überwunden zu betrachten. Die spätere Entwicklung hatte eigentlich schon Shakespeare in seinem Charakterlustspiel vorweggenommen, und mit diesem wieder auferstandenen Lustspiel zugleich sehen wir in Deutschland langsam aber stetig im letzten Jahrhundert die zum Individualismus ausgebildete Charakterkomödie sich entwickeln und gedeihen.

Ihr ist das Lustspielfabeldrama in dem vorzüglich entwickelten Intriguenstück der Franzosen entgegengesetzt. Dieses Lustspiel, das auf die Feinheit des Gespinnstes, auf das bunte, ergötzliche, anmutig gelenkte Hin und Wieder der Fabel das höchste Gewicht legt, ist keineswegs bar aller Charakteristik. Allein die Charakteristik, die hier nicht die Quelle der Motivierung ist, sondern der Verwicklung dienstbar gemacht wird, ist mehr scharf als tief, mehr starr als fließend, ist von ganz anderer Art als die in der ausgesprochenen psychologischen Charakterkomödie. Scribe und seine Nachfolger zeichnen wohl auch Charaktere, aber sie entwickeln dieselben nicht an der Handlung, sondern sie stellen sie fix und fertig in das Spiel hinein.

Diese Charaktere mögen unter Umständen ganz fein ausgeklügelt sein, aber sie sind mit dem Beginne des Stückes auch schon fertig, sie werden als Ziffern in die Rechnung eingestellt Sie passen mit ihren Auszackungen in das Ganze hinein, wie die Stücke eines Geduldspieles sich zum Bilde vereinigen. Oder um ein anderes Gleichnis zu wählen, sie ähneln vollkommen den Schachfiguren, die ja sehr zierlich geschnitzt sein können, die aber die Gestalt während des Spieles nicht mehr verändern. Beim vierten oder fünften Zuge auf dem Brett verschwindet die Aufmerksamkeit für die Schnitzerei vollständig und die Gestalt der Figuren, sei sie nun mehr oder minder charakteristisch, dient nur dazu, ihren stereotypen Wert und ihre sich gleichbleibende Gangart im Spiele zu kennzeichnen. Ganz anders in der Charakterkomödie, in der die Individualität in Fluß gebracht und von dieser

Strömung die Handlung vorwärts getrieben wird. Man vergleiche beispielsweise einmal eine Scribesche Figur mit einer Shakespeareschen Lustspielgestalt. Wir führen absichtlich eine der ergötzlichsten Figuren Scribes an, den Kammerherrn „Grignon" aus der Komödie „der Frauenkampf". Das Charakterrecept ist ein entschieden lustiges. Grignon hat von der Mutter Muth, vom Vater Vorsicht ererbt. Es ist sehr drollig, ihn in jeder Situation wie ein Pendel zwischen diesen zwei Neigungen schwanken zu sehen. Aber in diesem Recept ist auch der Charakter erschöpft. Er zeigt sich nicht von verschiedenen Seiten, vielmehr tritt er in verschiedenen Situationen auf, immer komisch, aber auch immer dieselbe festgestellte Figur. Man denke dagegen an Shylock, an das Käthchen in der „Zähmung der Widerspänstigen", an Beatrice und Benedikt in „Viel Lärm um Nichts", — all diese Charaktere entwickeln sich im Laufe des Stückes. Sie dienen nicht der Situation, sondern die Situationen dienen dazu, sie, die Charaktere, von verschiedenen Seiten zu zeigen, sie sind nicht starr, sie befinden sich in psychologischer Strömung. Wir könnten hier die Beispiele durch Charaktere aus den Komödien Bauernfelds ergänzen, denn auf einem längeren Umwege sind wir eben an die Schwelle der neueren deutschen Charakterkomödie gelangt.

Aber wir müssen noch einmal ausbeugen, um für den Vertreter der anderen Hauptrichtung des modernen deutschen Lustspiels, um für Roderich Benedix die Grundlagen zu gewinnen. Nur leicht angehaucht von dem Stile des französischen Intriguenstückes, vollständig außer Fühlung mit der großen geistigen und litterarischen Bewegung, die in den Werken und Kunstformen der Klassiker und Nachklassiker ihren Ausdruck fand, hat sich in Deutschland seit Ende des vorigen Jahrhunderts gleichsam als Bühnenlitteratur für den alltäglichen Hausbedarf eine eigentümlich triviale Art der Komödie entwickelt, welche man als das Gevatter- und Familienstück der deutschen Pfahl- und Spießbürgerwelt bezeichnen könnte. Diese Komödie, welche ein Seitenstück

zu den hausbackenen moralischen Rührdramen der Iffland und Schröder bildet, dem traurigen, aber durchaus nicht tragischen Alltagsjammer dieser Schauspiele möglichst seichten Alltagsspaß an die Seite setzt, knüpft in der Form an die schwächsten primitivsten Versuche im Intriguenstücke an und mengt den sehr matten Humor der Verwicklung mit selbstherrlichen Possenspäßen, mit jener Art scenischer Komik, die weder aus der Handlung, noch aus dem Charakter, sondern lediglich aus dem konventionellen und stereotypen Spaße hervorspringt. Kotzebue (1761—1819) ist der vielberufene Hauptvertreter dieser Richtung geworden. Er hatte Witz, staunenswerte Productivität, Vertrautheit mit der Theaterwirkung für sich und paßte sich ganz und gar den Bedürfnissen eines Publikums an, das über den Kirchturm des Städchens oder Dörfchens nicht gern hinausblickt, weder im Ernst, noch im Humor sich mit einem tieferen Problem beschäftigen, weder intensiv fühlen, noch intensiv denken und im Theater lediglich sein Zerstreuungs- oder Unterhaltungs-Bedürfnis befriedigen will. Von den mehr als hundert Stücken, mit denen er das deutsche Theater versorgt hat, haben sich etwa drei oder vier („der Wirrwarr", „Pagenstreiche", „die Zerstreuten", „die Unglücklichen", „die beiden Klingsberg") in die Gegenwart hinübergerettet. Es sind Verwicklungslustspiele, die indes mit den französischen Produktionen dieses Genres gar nicht verglichen werden können, grob im Gewebe, klobig im Spaß und bei aller gelegentlichen Sucht nach Frivolität höchst philiströs im Inhalte. Gegen Kotzebues Trivialitäten richtete sich die gerechte Satire der Klassiker und aller hochstrebenden Geister. Er stand durch den Zufall der Geburt mit demselben Orte in Beziehung, von dem die Durchgeistigung und der höchste Bildungszug unserer Litteratur ausging, nämlich mit Weimar. Das verschärfte durch persönliche Berührung die Gegensätze und die Litteraturgeschichte weist eine ganze Reihe von Verdikten auf, welche die Geistesfürsten unserer Litteratur über den Libertin Kotzebue verhängt. Der gewandte Mann ließ sich auch politisch

zu allerhand Dienſten gebrauchen. Seine ſchriftſtelleriſche Thätigkeit war Liebedienerei gegen das Publikum, ſeine politiſche — Liebedienerei gegen die Großen und Mächtigen. Der letzteren entſprang ſeine Denunciation der deutſchen Burſchenſchaften, die bekanntlich ſeinen Tod durch die Hand eines Fanatikers, des Studenten Sand herbeiführte. Kotzebues Luſtſpiele, ſchon zur Zeit ihrer Beliebtheit von der ernſten Kritik abgewieſen, ſind, wie ſchon erwähnt, bis auf wenige von der Bühne verſchwunden. Allein das Kotzebue-Luſtſpiel, das Genre lebt fort, wie denn überhaupt das Banale und Triviale auch ſeine Unſterblichkeit hat. Es wird eben für das Bedürfnis der Schwachdenklichen immer wieder aufgefriſcht. An die Traditionen dieſes Genres knüpft eine ganze Reihe deutſcher Luſtſpieldichter an, wie Töpfer (1792—1871), Feldmann (1803 zu München geb.), Raupach in ſeinen Proſaſtücken und endlich der bei allen Bühnentechnikern, handwerksmäßigen Schauſpielern und Philiſtern hochbeliebte Autor Roderich Benedix.

Verſuchen wir uns nun zuvörderſt dem Genre, das Bauernfeld geſchaffen, zu nähern. Bauernfeld (geb. 1804 in Wien) — das ſoll und darf nicht überſehen werden — wurzelt im Öſterreichertum, ſpeciell in jenem Wienertum, das oft mit unberechtigtem Hochmut für unſere Litteratur zu gering veranſchlagt wird obwohl deſſen warme Empfänglichkeit der Entwicklung künſtleriſcher Keime äußerſt günſtig iſt, ſich ſelbſt in Zeiten politiſcher Lähmung nicht ganz gebrochen zeigte und das erſte Theater Deutſchlands zeitigen half. Was durch eine unglückſelige Politik mehr an dieſem Wienertum als durch dasſelbe in der Reaktionszeit verſchuldet worden, wie durch einen unglückſeligen, undeutſchen, fortſchrittsfeindlichen Zug der Hang zum Phäakentum und die Entfremdung von gründlicher deutſcher Bildung in den breiteren Volksſchichten erzeugt wurde, das iſt leider ſelbſt für die wohlwollende Betrachtung nicht zu verkennen. Andererſeits hat ſich das Wiener Deutſchtum in allen Wechſelfällen des Geſchickes die beſten Grundzüge ſüddeutſchen Weſens, naive Fröhlichkeit, einen treffenden,

Bauernfeld

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA.

aber nicht verwundenden Humor, eine bereitwillige und rasche Anempfindsamkeit gewahrt. Der Tadel, der von Österreichern und Nichtösterreichern gegen das Wienertum gerichtet wird, gleicht immer doch mehr dem liebevollen Unmut des Pädagogen als der moralischen Entrüstung. Grillparzer hätte dieses warme, schmiegsame Wienertum nicht missen mögen, so viel es auch an ihm gesündigt hat. Bedeutende Dramatiker und Dramaturgen, wir nennen nur Laube, Hebbel, Dingelstedt und Wilbrandt, fanden eben hier den ergiebigen Boden innerer oder äußerer Wirksamkeit. Bauernfeld, der dramatische Satiriker des Wienertums, ist so recht aus diesem herausgewachsen. Wenn wir näher zusehen, so finden wir wie bei Grillparzer die meist hervorstechenden Eigentümlichkeiten des Wienertums in seiner Individualität veredelt, gereinigt und erhöht: die sogenannte Gemütlichkeit, die Lust am Raisonieren, das indes mehr die Haut ritzt, als tief verwundet, und die Lebhaftigkeit des Blutes, des Temperaments. Die „Gemütlichkeit" erhöht sich zur gemütvollen Betrachtung des Kleinen, anscheinend „Alltäglichen", die „Lust am Raisonieren" zur feinsinnigen nicht eben strengen, aber pessimistisch und kritisch angehauchten Reflexion, das „wienerische Temperament" zur humoristischen mit tieferer Empfindung vereinten Laune. Aus gesellschaftlichen humoristischen Keimen entwickelt sich in der glücklich beanlagten Individualität die Kraft eines bedeutenden Lustspieldichters. Der Ton in den Bauernfeldschen Lustspiel-Salons hat eine bestimmte, für die volle Illusion wesentliche Lokalfärbung. Es ist der specifisch österreichische Ton, wenn auch etwas reiner angeschlagen und höher gestimmt, ein wenig Leichtfertigkeit, gemildert durch viel Gemüt, viel Lebenslust, ein wenig verbittert durch Pessimismus und Selbstironie, treffende Malice, paralysiert durch eine rasch ausgleichende und versöhnende Gutmütigkeit. Über all dem aber schwebt ein feines sittliches Gefühl, das, ohne jemals durch das Hereindringen einer aufdringlichen Moral die künstlerische Objektivität aufzuheben, sich in der Auffassung der Konflikte, in

deren Lösung sowie überhaupt in der Verteilung von Licht und Schatten bethätigt. Bauernfeld hat als ein ganzer Poet sich keinen allzuengen Stoffkreis gezogen. Der Ton des deutsam phantastischen und des historischen Lustspiels ist ihm nicht fremd. Seine prächtige Komödie „Der Landfriede“ gehört zu den reizvollsten und heitersten poetischen Ausprägungen des mittelalterlichen Lebens und gemahnt im liebenswürdig naiven Grundzug der Charaktere fast an Kleists „Käthchen von Heilbronn“. Zumeist aber hat er seine Stoffe der sogenannten „Gesellschaft“ entnommen, wie sie sich in größeren Städten, in geistig freieren Lebensweisen entwickelt, und den von trivialer Beimengung gereinigten Ton dieser Gesellschaft auf die Bühne gebracht. Seine Lustspiel-Charaktere sind durchaus keine Musternarren, wie sie entstehen, wenn man die menschlichen Thorheiten und Schwächen schematisiert und nach diesem Schema wiederum gestalten will. Vielmehr sind es unmittelbar erfaßte Gesellschaftsmenschen, deren Thorheit eine glaubwürdige Physiognomie hat, deren Schwäche nach dem socialen Vorbild sanft verschleiert, deren Narretei in ein gewisses Gleichgewicht mit den Anforderungen des Lebens gebracht ist. Hierin, in dieser Fühlung mit einer wirklichen Gesellschaft, gleicht er unbedingt den Besten der französischen Lustspieldichter. Und daraus hat sich denn in unseren an stehenden Phrasen so reichen Litteraturgeschichten die konventionelle Redensart herausgebildet, daß Bauernfeld bei den Franzosen in die Schule gegangen sei. Das ist er nicht; er ist vielmehr ganz direkt beim modernen Leben in die Schule gegangen. Er hat es gemacht wie die besseren Franzosen, aber er hat es ihnen nicht nachgemacht. Wir haben auch schon da, wo wir das Verhältnis der Intriguenstückes zur Charakterkomödie zu kennzeichnen versuchten, genügend angedeutet, wie verschieden er in der Tiefe der künstlerischen Intention von jenen Franzosen ist, die zu seiner Blütezeit mit ihm zugleich die Bühne beherrschten. Die Verwicklung ist in den Bauernfeld'schen Lustspielen nur das Gerippe der Handlung, die aus den Charakteren hervorwächst. Das In-

triguenspiel ist nicht selbstherrlich, es dient vielmehr der Charakteristik und zwar jener Art der Charakteristik, die nicht schlechtweg die Figuren mit gewissen komischen Merkzeichen versieht, die ihnen ein für allemal anhaften, sondern welche die psychologische Strömung in die Scene hineinfluten läßt und die Entwicklung der Charaktere zur inneren Handlung des Lustspiels macht. Die Handlung im gröberen Sinne ist in den Lustspielen Bauernfelds nur wenig vertreten. „Es geht wenig darin vor", lautet das landläufige Urteil der Bühnenhandwerker über die Bauernfeld'schen Stücke. Es geht aber im Grunde nur auf der Oberfläche wenig vor, und in Wahrheit gesprochen, haben wir an den verwechselten Überröcken und Zimmerthüren, an den Stolperscenen und Durcheinanderlauf-Situationen in der modernen Komödie just genug, um uns über diesen Mangel nicht zu beklagen. Wer ein inneres Auge für das feine Gewebe der Charakteristik besitzt, der wird in allen diesen Komödien mit Befriedigung einen bedeutenden Reichtum an Vorgängen entdecken. Die „Krisen", die „Bekenntnisse", „Das Tagebuch" eröffnen uns Einblick in die gemütlich zartesten Wechselbeziehungen zwischen dem geistig überlegenen Manne und der feiner empfindenden Frau. Hinter der spielenden Laune verbirgt sich der sittliche Ernst und die Tiefe der psychologischen Beobachtung. Das Alltagsleben erscheint bedeutend aufgefaßt. In den dargestellten, gewöhnlichen Verhältnissen von Verlobung, Ehe, kleiner Zwistigkeit, nachhaltiger Versöhnung feiert die ganz ungewöhnliche Feinheit der Beobachtung, welche die Vorfälle nicht nach ihrer äußerlichen Wucht, sondern nach ihrem Eindruck auf das Gemüt bemißt, ihren Triumph. Mit gleichem Feinsinn ist in dem Lustspiele „Moderne Jugend" der Kampf und Sieg der natürlichen, mädchenhaften Empfindung über Superklugheit, Frühreife und anerzogene Nüchternheit dargestellt. In „Bürgerlich und Romantisch" ist der Gegensatz zwischen stolzen Mädchenträumen und realen Lebensbedingungen und zugleich die Annährung zweier Charaktere dargestellt, welche, zu sittlicher Freiheit emporgediehen, sich über die

konventionellen Formen erheben. Wenn Bauernfeld mit besonderer Vorliebe solche freie, souveräne Charaktere gestaltet, wenn namentlich in seinen Frauengestalten die reizvolle heitere Überlegenheit der Shakespeareschen Figuren vom Schlage der Porzia und der Beatrice anklingt, so ist ihm auch das deutsche Philistertum in all seinen Eigentümlichkeiten keineswegs fremd. Aber er verhimmelt dasselbe nicht. Er stellt es nicht als die vollendete Ausprägung des gesellschaftlichen deutschen Lebens hin. Er steht darüber, wenn er es schildert. Er faßt es mit objektiv gestaltendem Humor in seinen Vorzügen und Schwächen. Sein „Zabern" und sein „Sittig" in „Bürgerlich und Romantisch", sein Lämmchen in den „Krisen" u. s. w. sind Muster- und Meistergestalten aus dieser Sphäre. Nur in einem Punkte wird bei Bauernfeld manchmal die Charakteristik gekreuzt, nicht durch querköpfige Situationen, Überverwicklung und durch rohen Spaß, sondern durch sein Vergnügen an dem espritvollen Fortspinnen des Dialogs. Hier tritt manchmal auch die innere Handlung zurück. Eine Humoreske läuft dem Autor quer über die Bahn des Dialogs und versperrt den Weg. Er ist dann geschickt genug, den beiläufigen Einfall auf zwei Stimmen zu setzen, als gehörte er notwendig zur dramatischen Instrumentation; aber man fühlt bald heraus, daß die Objektivierung der Personen durch eine subjektive Regung gekreuzt wurde.

Wie den rein menschlichen Fragen socialer Natur, so steht Bauernfeld als ein ganzer Mann auch den politischen und nationalen immer nahe. Er ist der Sprecher insbesondere der österreichischen Unzufriedenheit in Tagen deutschfeindlicher und fortschrittswidriger Politik gewesen und geblieben. Hierin scheint er sich nun dem jungen Deutschland anzunähern und ist doch in der Art, wie er als Künstler an den schwebenden Fragen Anteil nimmt, von diesem grundverschieden. Wie er schon in der Kunstform einer anderen Richtung zuneigt, so ist auch seine Art, politische Fragen auf der Bühne zu behandeln, eine von dem Volksrednerstil der Jungdeutschen weit entfernte. Bauernfeld bringt nie

die von Situation, Charakter und Handlung losgelöste Phrase auf die Bühne; er übersetzt auch die Zeitprobleme in Gestalten, er objektiviert die Gegensätze von Konservativ und Liberal, Deutsch und Undeutsch.

Seine Tendenz springt lebendig aus dem Leben hervor und sie wird mit dem künstlerischen Organismus dieser Komödien fortleben — im Gegensatz zu der tendentiösen „Einlage", für die Verständnis und Empfänglichkeit mit der Veranlassung des Tages entschwinden. Wie frisch mutet noch heute das meisterhafte Lustspiel „Der kategorische Imperativ" an, das zur Zeit des Wiener Kongresses spielt! Die politisch-nationalen Gegensätze sind eben derart aus dem Kern herausgestaltet, daß trotz alles Wechsels der äußeren Konstellation das Stück noch heute eine geradezu aktuelle Wirkung ausübt. Wie fein und zart ist das Problem der sogenannten Mesalliance, das Freytag im Jahre 1848 für überwunden erachtete, das aber freilich damit noch nicht aus der Welt geschafft war, in dem Schauspiel „Aus der Gesellschaft" behandelt. Der Dichter tritt mit künstlerischer Objektivität an das Problem heran und behandelt dasselbe, wie er soll, in darstellender Art, nicht in tendentiös deducierender. Ein fürstlicher Staatsmann und ein hochgebildetes Bürgermädchen, beide in der eigentümlichen Berechtigung ihres Stolzes gekennzeichnet, lernen einander achten und lieben, und schließen, über die Vorurteile einer gedankenlosen und unwissenden „Gesellschaft" hinwegschreitend, einen beglückenden Bund. Dieser einfache Stoff erscheint aus den zartesten Fäden der Empfindung und der Charakterisierung gewoben. Obgleich in dieser Komödie weder verwechselt, noch gestolpert, weder gehauen, noch gestochen wird (worin viele den Inbegriff dramatischer Handlung erblicken wollen), ist sie doch voll vorwärtstreibender Motive und voll der interessantesten Charakterbethätigung. Von echtestem nationalen Kern und dabei frei von aller bramabasierenden Deutschtümelei ist Bauernfelds Schauspiel „Ein deutscher Krieger". Von eminent politischer Bedeutung war seine Komödie „Großjährig"

und zugleich beredtes Zeugnis dafür, um wie viel intensiver durch Darstellung und Gestalt, als durch Reflexionen und Phrase von der Bühne herab zu wirken ist. Das Stück behandelt die Kämpfe und den Sieg eines jungen Mannes, der gegenüber einem bureaukratischen Vormund mit Erfolg und zu Gunsten freierer Anschauungen das Recht der Selbstbestimmung vertritt. Die Komödie, die sonst nicht zu den gelungensten Bauernfelds gehört, wurde von der obersten Hofstelle ganz harmlos befunden (wie denn überhaupt die Censur selten ein Auge für die tiefer eingesenkte Tendenz Bauernfelds hatte), das Publikum aber erkannte sofort Beziehungen zu dem jungen vielversprechenden Vertreter der Dynastie, es erkannte überdies im engeren Rahmen den Befreiungsdrang des Volkes gegenüber den Fesseln einer bevormundenden Bureaukratie und „Großjährig" ward das Lieblingsstück des Jahres 1848, in dem das österreichische Volk sich großjährig erklärte.

Der zweite Lustspiel-Krösus der deutschen Bühne, Roderich Benedix (1811—1873), bietet fast in jeder Richtung ein Widerspiel zu Bauernfeld. Zu Leipzig geboren und wohl zumeist von norddeutschen Eindrücken umgeben, wurzelt er doch eigentlich nicht so recht in irgend einer bestimmten Gesellschaft, sondern mehr in der Komödien- und Bühnentradition, wie sie durch Kotzebue und dessen Zeitgenossen geschaffen worden war. Als Schauspieler stand er von vornherein dieser Tradition nahe, machte er sich früh mit den Bedingungen der äußeren Bühnenwirkungen, mit dem scenischen Apparat, mit jenem Organismus der äußeren Handlung, welchen Grillparzer sehr treffend Maschine nennt, vertraut. Zweifellos hat er auch eindringende Blicke in das deutsche Kleinbürgerleben seiner Zeit gethan. Aber dieses Leben tritt in seinen Stücken nirgends in bestimmter Lokalfarbe hervor, sondern es ist eben generalisiert, gleichsam ein nivelliertes Philistertum von mittelmäßiger Bildung. Benedix hat ein scharfes Auge für die Leiden und Freuden dieses Philisterthums. Allein dasselbe erscheint in seinen Lustspielen nicht von einem

höheren Gesichtspunkte erfaßt, nicht durch Gegensätze in die Linie der relativen Berechtigung gerückt, sondern in seiner Harmlosigkeit, Behaglichkeit und Geistesarmut als der Inbegriff des deutschen Lebens hingestellt. Benedix identificiert sich mit den dargestellten Spießbürgern; was diesen komisch erscheint, das stellt auch er in das Licht der Lächerlichkeit, was diesen imponiert, nämlich ehrsame Nüchternheit, das glorificiert er in seinen Komödien. Ein Zug von Behagen und Laune ist dabei unverkennbar. Aber es ist das Behagen der Beschränktheit, die Laune eines Geistes, der sich nicht hoch über den Gegenstand humoristischer Betrachtung zu erheben vermag.

In seinem ersten Stücke, in dem Schauspiel „Das bemooste Haupt“ (1841), einer Studentenkomödie, in der die burschenschaftlichen Bräuche auf die Bühne gebracht werden, scheint Benedix über die enge Welt, in der er sich später so behaglich fühlt, hinauszuschweifen. Aber er scheint eben nur. Wenn man schärfer zublickt, so wird man auch in diesem Stücke, in dem einige dem deutschen Studententum sympathische Phrasen geschickt angebracht sind, die schärfere und tiefere Erfassung des Lebens vermissen und im Kern die bescheidene Theaterklugheit walten sehen, welche eine sehr hausbackene kleinstädtische Affaire mit einigen zeitgemäßen, rein äußerlichen Effekten aufputzt. Das Stück hat vor 1848 großen Erfolg gehabt, wie jeder öffentliche Hinweis auf die verfolgte deutsche Burschenschaft, aus der ja die Männer des neuen Geistes hervorwuchsen. Allein dieser äußerlich demonstrative Zug, der heute längst antiquiert ist, hat mit dem Gehalt, mit den Charakteren, mit der Handlung blutwenig zu schaffen. Die Geschichte einer bestechlichen Präsidentin, die durch einen armen Studenten entlarvt wird, und der Tugend im Dachstübchen, die im Kampfe mit der Lebensnot endlich durch einen glücklichen Zufall triumphiert, wird da durchaus primitiv und trivial behandelt und obendrein unsäglich harmlos trotz aller gelegentlichen Phrasen über Freiheit und Deutschtum. Diese Affaire machte keine schlechte Regierung erzittern. Diese platonische Freiheitsliebe,

die gerne kneipt und wenn es hoch kommt eine Katzenmusik ausbringt — eine Art von behördlich patentiertem Liberalismus, machte niemandem warm und that niemandem weh. Der Bundestag fürchtete sich nicht vor Benedix wie vor dem jungen Deutschland, und die Censur machte sich nie mit ihm zu schaffen wie mit Bauernfeld. Dabei soll die gut deutsche Gesinnung dieses produktiven Lustspieldichters keineswegs geleugnet werden. Er erhob sich durch diese, wie durch den keuschen Ton seiner Komödie über Kotzebue. Freilich aber blieb er auch in der Schärfe des Witzes gegen diesen frivolen Spaßmacher zurück. Und was sein Deutschtum anlangt, so ist es zwar echtfarbig, aber mehr konventionell als durchgeistigt, der Sitte entsprechend, der Idee entfremdet, mit dem Herkommen vertraut, aber ohne Beziehung zu den bedeutendsten Bildungselementen der Nation. Benedix rührt dann und wann an eine bedeutsame sociale Frage; aber er betrachtet sie immer vom kleingeistigen Standpunkte des sogenannten gesunden Menschenverstandes, mit dessen Gesundheit es, beiläufig bemerkt, sehr schlecht aussieht, wenn er sich nicht an den geistigen Errungenschaften der Jahrhunderte herangebildet hat. In seinem vielgegebenen Lustspiel „Dr. Wespe“ (1842) nähert er sich beispielsweise der Frauenfrage und glaubt dieselbe humoristisch zu lösen, indem er ein tolles Mädchen, das sich in Männerkleidern gefällt, und eine alte Närrin, welche wahnwitzige Trauerspiele schreibt, dem Gelächter preisgiebt. Von einem Gegensatze der hochbedeutsamen Frauenkämpfe um ökonomische Selbständigkeit zu den Auswüchsen der Bewegung ist keine Andeutung gemacht. Das ist eine Farce, aber kein Lustspiel. Der echte Humor ist eben ein leiblicher Bruder des Ernstes; er nennt gleich diesem eine starke sittliche Empfindung seine Mutter, und er waltet gleich diesem in der Tiefe des Gemütes. Wer den Kern mit der Schale verwechselt, wird uns weder im Ernst noch im Scherz eine tiefere Teilnahme abgewinnen. Molière, der die gelehrten Frauen verspottete, glühte für das Heiligtum der Wissenschaft, Molière, der den „Tartuffe“ gestaltete, war die verkörperte Wahrheitsliebe,

Molière, der den bourgeois gentilhomme der Lächerlichkeit preisgab, vertrat den gerechten Bürgerstolz, Molière, der den eingebildeten Kranken belächelte, trug den Keim der Todeskrankheit, die ihn bald darauf auf den verhängnisvollen Brettern niederwerfen sollte, im Herzen. Über die Auswüchse der Frauenemancipation kann man sich nur dann gründlich belustigen, wenn man sich bemüht hat, den Stamm dieser Entwicklung gründlich zu würdigen.

Wir verweilten absichtlich bei diesem Beispiel, weil es charakteristisch für die Art und Weise ist, in der Benedix sich einem socialen Probleme nähert. Es geschieht dies übrigens selten genug. Die Seele des Benedix-Lustspiels ist die Verwicklung und zwar eine Art der Verwicklung, die wie in den Stücken Kotzebues unvergleichlich gröber ist als die in französischen Intriguenstücken — nicht sowohl ein Gewebe, als vielmehr ein Knäuel, nicht sowohl eine anmutig heitere Durchkreuzung der Situationen, als eine Aneinanderballung derselben. Nebenher läuft wohl auch eine handgreifliche moralische Absicht, eine Lehre, die glattweg wie das Resultat aus der Rechnung gezogen wird ohne Rücksicht auf alle Bruchteile, mit denen es ganz wesentlich der ins Leben tiefer eindringende Dramatiker, der tragische und der komische, zu schaffen hat. Man vergleiche einmal das Lustspiel „Das Lügen“ von Benedix (sofern diese Vergleichung nicht schon eine Blasphemie in sich schließt) mit Grillparzers „Weh dem, der lügt.“ Hier die Moral: „Laß das Lügen bleiben“ wie in der Kinderfabel an einem verständig zurecht gelegten Beispiel entwickelt, dort ein tief eindringender Blick ins Leben, wo Lüge und Wahrhaftigkeit sich täglich und stündlich zum Lebensräthsel mischen, keine Regel im Katechismusstil, aber eine echt künstlerische Aufforderung, sich zu prüfen und zu läutern. Benedix ist überhaupt überall so ziemlich moralisch und das mag gegenüber der ganz verwerflichen Spekulation mit dem Lasciven ja immerhin als ein Verdienst gelten, wenn auch freilich für kein künstlerisches. Er ist mit den Regeln der sogenannten guten

Erziehung vertraut und predigt dieſelben lediglich, ohne auf deren tieferen Sinn einzugehen. Von den Dingen zwiſchen Himmel und Erde, von denen ſich die Schulweisheit nichts träumen läßt, von dem Humor, der uns die Tiefen der Lebenskonflikte enthüllt, um uns ſiegreich über dieſelben hinwegzuheben, von den zarteſten Freuden und Schmerzen des Herzens hat er keine Ahnung. Er iſt eben nur moraliſch im konventionellen Sinne, in der zum Sprichwort gewordenen Regel, nicht ethiſch feinfühlend im individuellen Einzelfalle. Er wird roh, ohne es zu wollen, weil er ſich rückſichtslos dem Geſchmacke der Vielheit ergiebt. Ihm verdanken wir einige widerliche Luſtſpielmotive, von denen unſere Bretter gar nicht mehr los kommen können. Die Verhöhnung der Schwiegermütter, („Störenfried"), die cyniſche Verlachung alter Jungfern, und was dergleichen philiſtröſe Geſchmackloſigkeiten mehr ſind.

Was die Geſtalten in den Luſtſpielen von Benedix betrifft, ſo bleibt dieſer an Schauſpieleindrücken großgezogene Autor durchweg an Typen und zumeiſt an hergebrachten Typen haften. Hin und wieder hat er den Kreis dieſer Typen erweitert, aber nur in ſeltenen Fällen. Zumeiſt kann man die Ahnen dieſer Figuren in Kotzebue und ihre Urahnen im alten Poſſen- und Zwiſchenſpiele nachweiſen. Der polternde gutherzige Vater, das unglaublich naive Mädchen, die ſchon erwähnten Schwiegermütter und alten Jungfern, die bornierten Gecken, die burſchikoſedlen Jünglinge, einige Gouvernanten- und Lehrergeſtalten, gelegentlich auch ein brummig ehrlicher Militäriſt, ein wackerer Comptoirjüngling u. ſ. w., laufen ſich durch die Luſtſpiele von Benedix die Füße wund. Individualitäten wird man in dieſen Komödien vergebens erfragen. Die ſchon erwähnte Art der Verwicklung, zu der dieſe Figuren Staffage machen, iſt zuweilen launig, wahrhaft komiſch wie in den Luſtſpielen „Der Vetter" (1862) „Das Gefängnis" (1862), „Ein Luſtſpiel". In den ſpäteren Komödien von Benedix aber wird ſelbſt die Verwicklung ſchablonenhaft, auch lockert ſich merklich der äußere dramatiſche Zuſammen-

hang. Der bühnengewandte Autor gelangt schließlich dahin, die ihm liebgewordenen Typen um sich zu versammeln, ohne daß eine innere Beziehung zwischen denselben waltet. So entstehen Komödien wie „die zärtlichen Verwandten", ein Lustspiel, welches lediglich als eine Generalversammlung aller abgebrauchten Bühnenfiguren bezeichnet werden kann und in dessen drei Akten derselbe kaum der Rede werte Gegenstand mit ganz unwesentlichen Variationen dreimal hinter einander behandelt wird. Als in Benedix auch die einzige dramatische Kraft, die er besaß, die der lustigen Komposition erlosch, griff er eben zu einem naheliegenden Hilfsmittel, um die Personen, nach denen er bloß wie nach Marionetten zu langen brauchte, auf der Bühne zu versammeln. Er machte die Personen mit einander verwandt, um sie unter ein Dach zu bringen; an Stelle der Motivierung trat der gemeinsame Haushalt. So entstand eine ganz eigene Art genealogischer Komödie, ein Vettern-, Gevattern- und Muhmenstück, dessen loser äußerer Zusammenhang nur durch den auf dem Theaterzettel verzeichneten Stammbaum gegeben ist. In dieser Art von Komödien läßt sich alles anbringen, alles vermengen. Tritt eine Person ins Zimmer, die nichts darin zu thun hat, mischt sich ein Kerl unmotiviert in eine Scene hinein, so erklärt der Theaterzettel: es ist ein Verwandter im dritten Grade. Diese Sippenkomödie hat als bequem besonders viel Nachahmer gefunden. Sie geleitet bereits zu der sogenannten Lustspielposse, zu der Komödie der „Situationskomik" hinüber, von der wir im nächsten Kapitel ausführlicher werden sprechen müssen.

So haben wir denn Benedix in allen wesentlichen Richtungen, in der Kunstform, in der Lebensauffassung, im ideellen Gehalt als Gegensatz zu Bauernfeld erkannt. Während Bauernfeld das geistige Leben seiner Zeit von der heiter satirischen Seite abspiegelt, ist Benedix, der der Flachheit seines Wesens in seinem nachgelassenen Buche gegen die Shakespearomanie (vielmehr gegen Shakespeare selbst) ein plump komisches Monument gesetzt hat, der Liebling aller Philister, die sich gegen dieses geistige Leben

verſchließen, ſich ins Herkommen einſpinnen und nicht müde werden, ſich zu beſpiegeln. Trotz alledem kommen Benedix und Bauernfeld in einem Punkte überein: in der Vorliebe, mit der ſie das bürgerliche Leben in der Komödie auf die Bühne bringen. In dieſem einen Punkte bezeichnen ſie gemeinſam eine Periode, in der man im Bürgertum den ganzen Kern des ſocialpolitiſchen Lebens erblickte. Auch ihre Nachfolger beſchränken ſich in dieſer Sphäre der oberen Zehntauſend. Ihre Zeitgenoſſen und Vorgänger greifen, ſofern ſie moderne Stoffe wählen, über dieſe Sphäre nur ſo weit hinaus, als ſie einige ſtehende komiſche Figuren den breiteren Volksſchichten entnehmen. Erſt der neueſten Zeit war eine dramatiſche Einkehr in das Volkstum vorbehalten, erſt in ihr erwachte im Zuſammenhang mit ſocialpolitiſchen Veränderungen das Bedürfnis, das ganze urſprüngliche naive Volksleben nicht der kunſtloſen Poſſe dahinzugeben, ſondern für das echte Drama, das ernſte und das heitere zu gewinnen.

VII.

Die Neueren und die Neuerer.

Umbildung der Weltanschauung. — Nationale Stoffe. — Einkehr in das Volkstum. — Mosenthal. — Josef von Weilen. Franz Nissel. Otto Prechtler. Oskar von Redwitz. Paul Heyse. Ferdinand von Saar. J. L. Klein. Ferdinand Kürnberger. Peter Lohmann. Albert Lindner. Julius Grosse. Franz Keim. Martin Greif. — Felix Dahn. — Murad Effendi. — Heinrich Kruse. Ernst von Wildenbruch. — Arthur Fitger. — Georg Siegert. — Adolf Wilbrandt. Lustspiele. Römerstücke. Kriemhild. — Richard Wagner. Das Musikdrama. — Ludwig Anzengruber. Pfarrer von Kirchfeld. Meineidbauer — Rosegger. Ganghofer. Schmid. — Das moderne Gesellschaftsstück. — Charlotte Birchpfeiffer. — Paul Lindau. — Komödie. Hippolyt Schauffert. — Gustav von Moser und Julius Rosen. — L'Arronge. — Das Volksstück. — Einakter. — Die Franzosen. — Die Italiener. — Lord Byron. — Die Slaven. — Die Magyaren. — Das skandinavische Drama. Björnstjerne Björnson. — Henrik Ibsen. — Rückblick. — Forderungen für die Pflege der dramatischen Kunst.

Wir nähern uns dem Vordergrund unserer gedachten Scene, in dem die Fülle der Gestalten schier verworren durcheinander zu fluten scheint. Dennoch wird unsere übersichtliche Betrachtung hier einen rascheren Schritt annehmen können als in den vorhergegangenen Kapiteln. Deutlich sehen wir bereits die Entwicklungszüge vor uns, an die sich die überwiegende Mehrheit der modernen dramatischen Produktionen anschließt. Und überdies verweisen wir auf die Einzeldarstellungen, in denen die im Guten und Schlimmen charakteristischen Erscheinungen eingehend besprochen und die in irgend einer Richtung markanten Autoren durch die Beleuchtung ihrer Werke gekennzeichnet werden sollen.

Wenn der Erfolg, der ohnehin zu deutlich spricht, uns die Fragen offen ließe, ob wir uns in einer Blütezeit der dramatischen

Produktion im allgemeinen und insbesondere in Deutschland befinden, so könnte uns schon die Thatsache Antwort darauf erteilen, daß jede große einheitliche, entschiedene Richtung auf diesem Gebiete fehlt. Wo immer die dramatische Produktion blühte, war eine naive künstlerische Überzeugung die herrschende und diese wiederum befand sich in voller Übereinstimmung mit dem Volksgefühl. Eine solche naive künstlerische Überzeugung fehlt der Gegenwart in aller Kunst, besonders im Drama, ganz insbesondere im deutschen Drama. Die Kunstrichtungen liegen miteinander im Kampfe und keine erweist sich stark genug um zu siegen. Dazwischen drängt sich die nackte dürre Prosa auf das Theater, die weder nach Bedeutung noch nach Schönheit strebt, die sowohl auf Idealisierung als künstlerische Individualisierung des Lebens Verzicht leistet. Das ist das Schlimmste. Denn diese Prosa, dieses bloß zerstreuende Bunterlei, das sich auf die Stätte der Poesie drängt, vertritt dem Bedeutenden den Weg. Wäre dies aber möglich, wenn das Bedeutende nicht vereinzelt aufträte und wenn es von der großen Nation williger aufgenommen und strenger bevorzugt würde? Nein, wir befinden uns in keiner Blütezeit der dramatischen Produktion, wenn schon manche herrliche Blüte des Dramas aus dem Boden der Gegenwart emporgeschossen ist. Wenn wir, ohne fürwitzig in das Innere der schaffenden Natur eindringen zu wollen, nach historischen Analogien einen Erklärungsgrund dafür suchen, so müssen wir ihn nicht lediglich in der politischen Sphäre finden wollen, wie dies in unseren Tagen der alleinseligmachenden Politik üblich ist, sondern in der geistigen Richtung der Gesamtkultur, in der freilich auch die Politik mit einbegriffen ist. Wo immer in der Geschichte eine Blüte der Kunst zu verzeichnen ist, erscheint sie als Krone einer in sich geschlossenen, von sich selbst überzeugten Kultur. Hettner, der vor dreißig Jahren eine ähnliche Betrachtung anstellte, betont vorwiegend die einheitliche Überzeugung in politischer und socialer Beziehung. Uns aber dünkt, daß ebenso, wie diese, ja noch mehr als diese, die Einheitlichkeit der geistigen und ethischen

Seite in Anschlag kommt, die den Boden vorbereitet, in welchem die großen Gestalten, Thaten und Konflikte, die der Dichter darstellt, Wurzel schlagen.

Der große Dramatiker erfaßt immer die Bildung seiner Zeit, nicht extensiv, aber intensiv, und damit der Einzelne zu dieser intensiven Erfassung gelange, muß diese Bildung sich kristallisiert haben, muß sie zur lichten Einheit geworden sein. Diese Einheit aber ist für die geistige und ethische Seite unserer Kultur noch nicht gewonnen. Die Anregungen und Entdeckungen, die auf die Menschen des neunzehnten Jahrhunderts einwirken, sind eben so groß wie die Widersprüche, zwischen denen wir uns bewegen. Wir meinen hier nicht die Widersprüche des praktischen Lebens, die so alt sind wie die Menschheit und aus denen seit jeher das Drama seine Nahrung gezogen hat, sondern die unvermittelten Gegensätze in der Welt- und Lebensauffassung, in der ein Teil der Menschen zu neuen Grundlagen vorwärts gedrungen, ein anderer auf alten zurückgeblieben, ein dritter, der bangen Wahl ausweichend, der Indifferenz, der Gleichgültigkeit gegen die höchsten Lebensfragen anheimfiel. Bewundernd sehen wir durch die Naturforschung eine ganz neue Anschauung vom Entstehen, Vergehen und Fortleben der Dinge angebahnt. Bewundernd an die Stelle der Zweckmäßigkeitslehre, welche den Menschen von allem Anfang an mit bestimmten Mitteln zu bestimmten Zwecken ausgerüstet sehen wollte, die Lehre vom Kampfe ums Dasein gesetzt, welche der unverkennbaren Anpassung des Menschen an seine leiblichen und geistigen Bedürfnisse, eine selbstthätige, Jahrtausende lange und ins Endlose fortstrebende Arbeit zu Grunde legt. Von einer anderen Seite her kommen die historischen Wissenschaften derselben Anschauung entgegen; auch sie rechnen nicht mehr mit den vorherbestimmten Aufgaben gewisser Perioden, mit den vorgezeichneten Missionen ihrer Helden, sondern sie versuchen die Charaktere und die Ereignisse aus den natürlichen Bedingungen herauszuentwickeln. Während die systematisch geradlinige Darstellung alles Historische zu einem

Zwecke zuzuspitzen liebte, geht jetzt die Forschung auf die breiten natürlichen Grundlagen zurück. Das Gebiet der Geschichte hat sich unendlich erweitert, ein Feld unendlicher Forschung und rastloser Detailarbeit sich eröffnet. Treffend sagt ein Kulturhistoriker, daß die Männer der historischen Wissenschaften und die Naturforscher in der Methode einander näher kommen und daß sie gleichsam wie die Arbeiter in einem Tunnel, die von verschiedenen Seiten zu graben und zu sprengen beginnen, die wechselseitigen Zurufe vernehmen. Noch wölben sich indes erst die Hallen zu dem großen neuen Bau der Weltauffassung und Lebensanschauung, noch fehlen Ausfüllungen, Verbindungsglieder und das schützende Dach. Selbst Tragepfeiler sind erst noch mühsam zu errichten. Ein großer Teil der Menschheit, der weitaus größte, hat noch gar keinen Anteil an dem werdenden Bau, er steht ganz außerhalb desselben und so klafft denn gegenwärtig der Gegensatz zwischen den Höhen der Bildung und den Anschauungen der Menge tiefer als jemals in vergangenen Zeiten, in denen doch, wenn auch nur durch Gläubigkeit und Symbole, eine Einheit vermittelt war. Sollte die neue große Dramatik nicht auf eine Zeit verwiesen sein, in der die neuen Anschauungen sich in der Volksseele zu Leben und Gestalt verdichtet haben und in die sinnlich symbolische Erscheinung eingedrungen sein werden? Nicht auf eine Zeit, in der die Menschheit auf irgend einem Punkte der Entwicklung wieder die Einheit zwischen Leben und Denken gewonnen hat?

Die Kunst, auch die dramatische, verläßt uns unterdessen nicht. Weder in dem Großen, das sie hervorgebracht hat, noch in dem Bedeutenden, das sie in der Gegenwart hervorbringt. Was sich im Gefühl und im Gewissen als wahr ankündigt, wirkt urmächtig auf uns — ungehemmt dadurch, daß sich neue Anschauungen über die letzten Gründe vorbereiten. „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis;“ aber nicht jedes Gleichnis ist vergänglich, und die Gleichnisse der dichtenden Volksseele wie der großen Dichter tragen eine unzerstörbare natürliche Kraft in sich.

Wir glauben nicht an Geister und dennoch wirken die Shakespeareschen Geister auf uns ein. Goethe und Schiller waren, wie Hettner treffend bemerkt, in der philosophischen Erkenntnis dem Shakespeare soweit voraus wie Kant dem Baco von Verulam. Aber die ewigen Menschheitsfragen und Rätsel des Gewissens, wie sie sich zur Gestalt verdichten, hat Shakespeare mit einer unvergleichlichen Wahrheit für alle Zeit auf die Bühne gebracht. Was die Großen geschaffen, ist uns nicht entfremdet worden und in ihrem Sinne schaffen ja auch unsere Besten und Tüchtigsten weiter. Aber sie erstarken an der geistigen Tradition, nicht unmittelbar am höchsten Bildungszuge der Gegenwart, der nach neuen Formen, Symbolen, Gleichnissen ringt, ohne sie noch gefunden zu haben. Wer Einheit zwischen Form und ideellem Gehalt sucht, muß zu der Vorzeit flüchten oder in eine Sphäre des gegenwärtigen Lebens, in welche die Bildungs-Gegensätze noch nicht eingedrungen sind; unsere Zeit hat diese Einheit noch nicht erreicht; sie reift derselben erst entgegen. Die großartige Geistesarbeit muß erst wieder Gefühlssache geworden sein, ehe sie in der Kunst Gestalt gewinnen kann. Wir werden auf diese Betrachtung zurückkommen müssen, wenn wir die eminent moderne dramatische Produktion, die aus dem unmittelbaren Leben für das Leben schaffen möchte, ins Auge fassen.

Einen großen Teil der hervorragenden Dramatiker der neuesten Zeit sehen wir vorerst bezeichnenderweise von dieser Art der Produktion abgewendet. Eine lange Reihe versucht unmittelbar den Weg zu verfolgen, den die Klassiker und bedeutenden Nachklassiker angebahnt haben, den Weg des stilvollen, historischen Dramas. Die Kritik hat Jahrzehnte lang unablässig auf diesen Weg hingewiesen, die Produktion ließ sich leiten, leider auch oft zur hohlen Nachahmung verleiten. Shakespeare, die Klassiker und ihre großen Nachfolger schufen historische Dramen, aber auch solche, welche der Sage angehören oder Konflikte des bürgerlichen Lebens behandeln. Man hat in den Dramen historischer Art die höchste Offenbarung ihres

Genies finden wollen und aus dem Grunde dieſer angeblichen Thatſache das Dogma von der höchſten Gattung, welche das hiſtoriſche Drama ausmache, gepredigt. Wir haben indes ſchon, da wir uns eingehender mit Shakeſpeare beſchäftigen, zu erweiſen verſucht, daß in ſeinen Meiſterwerken ihm nicht das Hiſtoriſche als ſolches weſentlich war, ſondern daß er bedeutendes Leben gleich meiſterhaft geſtaltete, aus welchen Quellen es ihm auch zuſtrömen mochte. Wo er ſich an die Geſchichte band, wie in den Hiſtorien, war er nicht durch dieſelbe, ſondern trotz derſelben groß. Und Ähnliches gilt von unſeren Klaſſikern, zumal wenn man mehr ihre Werke als ihre Theorien ins Auge faßt. Das Weſentliche an ihren hiſtoriſchen Dramen iſt nicht, was ſie uns von der Geſchichte, ſondern was ſie uns gleichſam durch die Geſchichte zu ſagen haben. Die Enthüllung des innerſten Menſchen, die ewigen Gewiſſensfragen, die großen Konflikte, und die über den Druck der Konflikte hinaushebenden Ideen, all dies kann durch den geſchichtlichen Stoff wie durch jeden anderen, der der Natur, dem Leben angehört, vermittelt werden. In der Kunſtform kann das Genie in dieſer Sphäre wie in jeder anderen ſich ſeinem Ideale von Schönheit annähern. Zweifellos bietet der hiſtoriſche Stoff gewiſſe Vorteile für die künſtleriſche Behandlung, aber im Grunde nur ſolche, welche den Vorteilen von Stoffen anderweitiger Provenienz gleichwertig gegenüberſtehen. Die Geſchichte iſt gleichſam das Reſervoir für das Bedeutende geworden; wer aus ihr ſchöpft, läuft weniger Gefahr als der Dichter der Gegenwart, ins Flache zu verfallen und das Unbedeutende aufzublähen. Allein ganz abgeſehen davon, daß die Geſchichtsſchreibung ſelbſt heute ganz andere Faktoren als bedeutende hinzuſtellen beginnt als es ehemals der Fall war, daß ſie neben Vertrags-, Kriegs- und Erbfolgegeſchichten ſich gedrungen fühlt, das ganze kaum zu überſchauende Volksleben als treibende und beſtimmende Macht in ſich aufzunehmen — iſt denn das hiſtoriſch Bedeutende zugleich immer das, was zum Bedeutenden im poetiſch-dramatiſchen Sinne werden kann? Sehen wir nicht charakteriſtiſcher

Weise oft und oft die dramatische Heldenaufgabe aus guten Gründen jenen übertragen, welche neben den leitenden historischen Helden im Schatten stehen wie Egmont, Posa, Maria Stuart u. s. w.? Hier liegt also ein Mißverstand sehr nahe und an diesem Mißverstande scheiterte in unseren Tagen so manches Talent, das gar zu getreulich dem Geschichtsbüchlein folgte, historisch Bedeutendes mit poetisch Bedeutendem verwechselte und schließlich nur Staatsaktion auf die Bühne brachte. Je mehr diese nüchterne, durch keine starke innere Veranlassung hervorgerufene Stoffwahl aus der Geschichte um sich griff, desto mehr schwand auch der andere specifische Vorteil des historischen Dramas, der nämlich, — daß den Charakteren das Volksbewußtsein entgegenkommt. Dies ist bei einer bunten Stoffwahl, die in jedem untergehenden Kriegs- oder Kabinetshelden ein passendes Centrum für fünf Akte von obligater Einteilung zu finden glaubt, von vornherein kaum mehr der Fall als bei einem Stoff aus irgend einer anderen Sphäre. Hier sagt vielmehr das Publikum mit Recht „Was ist uns Hekuba?“ Hekuba ist ihm eben nur so viel, als sie ihm vom Innersten der Lebensfragen verkündet.

Man hat die einzuschlagende Richtung noch schärfer präcisieren wollen und dem Dogma, „die Gattung des historischen Dramas sei die höchste“, das andere beigefügt, „das historische Drama aus der deutschen Geschichte sei das nothwendige.“ Allein die beiden großen dichterischen Potenzen, die in der Gesamtheit des Volkes und in den genialen Individuen liegen, lassen sich die Wege ihrer nationalen Selbstbethätigung durch solche Ratschläge der Opportunität nicht vorzeichnen. Sie sind eben organisch national, nicht nach der Mischung eines vorgeschriebenen Receptes. Wo ein großes nationales Gefühl sich unmittelbar in Gestalten umsetzte, da entstanden Dramen von tiefeingesenkter Tendenz, welche zugleich für die Ewigkeit und für den Tag ist, wie die „Hermannsschlacht“ von Kleist, wie „Ottokars Glück und Ende“ von Grillparzer. Aber vorschreiben läßt sich ebensowenig der beziehungsreiche Anschluß an die Tagesgeschichte als die zu tagesgeschichtlichen Zwecken angeblich dienende Dramatisierung der Geschichte.

Aus solchen Vorschriften entstehen entweder hohle Staatsaktionen oder Phrasen, welche gestaltlos über die Bühne wandeln. Wesentlich ist, daß man das Nominell-Deutsche nicht mit dem Essentiell-Deutschen verwechsle. Essentiell-deutsch ist der „Götz" von Goethe, aber auch „Wilhelm Tell" von Schiller, trotzdem der Stoff des letzterwähnten Schauspiels außerhalb der deutschen Geschichte im engeren Wortsinne liegt. Und wer wollte in „Iphigenie", in „Tasso" die reinste Wiederspiegelung des deutschen Geistes verkennen? Nicht was der Tendenz des Tages schmeichelt, sondern das, woran sich alle wechselnden Tendenzen des Tages, als an den geistigen Fond eines großen Volkes klammern, das ist das wahrhaft Nationale.

Auf zwei Wegen aber sehen wir mit entschieden großem poetisch-dramatischen Erfolg eine für unsere Zeit hoch bedeutsame Einkehr in das Volkstum sich vollziehen. Und die Wahl dieser beiden Wege zeigt am besten, daß wir den künstlerischen Zug und dessen Absicht immer erst retrospektiv erkennen und erklären können. Der eine ist der Weg zur volkstümlichen Sage. Erschlossen durch die Forschung, wurde er rasch von der nationalen Kunst betreten. Warum? Weil die Sage nicht wie die Geschichte der unbehauene Block ist, den der Dichter gestalten kann, sondern weil sie bereits von dem großen Dichter Volk, das seine Bedürfnisse, Wünsche und Anschauungen verdichtet hat, vorgestaltet ist und notwendig zur Ausgestaltung hindrängt. Hier wirkt bereits eine bestimmte poetische Anziehungskraft. Der andere Weg ist das Eindringen in die breiteren Volksschichten der Gegenwart, wofür wiederum die Thatsache entscheidend war, daß in dieser Sphäre noch jene Einheit zwischen Denken und Leben, aus der die charakterbildende Kraft hervorwächst, erhalten blieb, welche in der Sphäre der mittleren literarischen Bildung verloren ging, ohne neu erreicht zu werden. Hier also entschied das eminent dramatische Bedürfnis.

Die Zahl der neueren historischen Dramen, von denen ein Teil gar nicht auf die Bühne gelangte, ein Teil nur schatten-

haft über die Bühne glitt, um wiederum im Archive zu verschwinden, und von denen nur ein geringerer Teil sich behauptete, ist Legion. Sie umfassen alle Zeiten, Orient und Occident, schmücken sich bald mit dem Gewande der Schillerschen Rhetorik, bald mit der Rüstung Shakespeares, deren Gerassel nur zu oft hohl anklingt, als fehlte die Gestalt in der Rüstung, — hin und wieder wird der Versuch mit erhöhter Prosa gemacht, die zumeist weder den Klanggesetzen der Schönheit, noch den Bedürfnissen der Charakteristik gerecht wird, in einigen wenigen vernehmen wir einen selbständigen Ton, der einem eigentümlichen Dichtercharakter entspricht.

Wir können auch hier nicht annähernd Vollständigkeit anstreben — vielmehr nur Gruppen überschauen, soweit die Nähe der herandrängenden Erscheinungen einen Überblick gestattet, und einige wenige Dramen kurz charakterisieren, die um ihres Gehaltes oder ihrer Wirkung willen hervorragen. Eine Gruppe von Dramatikern schart sich um Grillparzer, als den Fortführer der klassischen Richtung. Wir nennen hier Josef von Weilen, Otto Prechtler, S. H. Mosenthal, Franz Nissel, die teils durch die Geburt, teils durch langen Aufenthalt in Wien dem Meister nahe gerückt waren. Von diesen hat Mosenthal (geb. 1821 zu Kassel, gest. 1877) fraglos die eigentümlichste Entwicklung. Er lenkt erst spät zum historischen Drama von ausgeprägt deklamatorischem Stile ein und verließ dasselbe später wieder, um in unverkennbarer Annäherung an die Franzosen („Madeleine Morel", „die Sirene" 1875) den Boden des modernen Gesellschaftsstückes zu bebauen.

Durchweg in allen Richtungen, in denen er sich versucht hat, bewährt er seinen Theatersinn, Kraft, die Effekte zu steigern. Hin und wieder auch einen poetischen Zug, der aber weit reiner und ungetrübter in seinen Gedichten und Novellen hervortritt. Die Charakteristik ist bei ihm am schwächsten vertreten. Von großer Wirkung war sein erstes Schauspiel „Deborah" (1843), das über alle deutschen Bühnen ging, sogar den Weg übers Meer fand und jetzt noch dann und wann dem Deklamier- und

Fluchbedürfnis einer Schauspielerin zu liebe wieder auflebt. Man kann dieses Stück schwer in eine Gruppe hineinstellen. Es steht mit einem Fuße im realistischen Leben, mit dem anderen in der Phantasterei mitten drin. Die Bauern, die darin vorkommen, versuchen die Sprache eines Dorfes in Steiermark zu reden; verjagte und verfolgte Juden aber, die zu ihnen in Beziehung treten, schlagen einen wunderlich pathetischen Ton an, und sprechen zuweilen so, als ob zur Zeit Josef II. jeder Jude ein Jesaias oder Jeremias gewesen wäre. Die Handlung bläht einen Berg von tragischen Konflikten auf, der schließlich indes wie ein Luftballon, aus dem man das Gas ausströmen läßt, in sich zusammensinkt, so daß wir uns urplötzlich von den höchsten Aufwallungen des Gemüts, von Zorn, Fluch, Groll und Rache auf das Niveau der flachen Gemütlichkeit zurückgeführt sehen. Die Vorliebe für breite, äußerliche, melodramatische Effekte beherrscht im ganzen den scenischen Bau dieses Stückes, das sich anmaßte, die herrschenden Gedanken der nächsten Zukunft auszusprechen und von der Zeit, der es voranschreiten wollte, längst überholt worden ist. Die Art von Toleranz, die in Deborah gepredigt wird, ist ein klägliches Surrogat für das Vollbewußtsein menschlicher und socialer Gleichberechtigung; sie gehört zu den schlimmsten Feinden des freien Menschentums, dem unser Jahrhundert zustrebt, zu den schlimmsten, weil sie ein verkappter Feind ist, weil sie mit süßlicher Miene die Lehren eines milderen und darum um so verführerischeren Vorurteils vorträgt und weil sie das alte Gift des Mißtrauens und des Mißverständnisses höchst appetitlich in versilberter Schale kredenzt. Duldung und bloß Duldung hat noch niemals eine Schranke niedergerissen, wohl aber manche feste Mauer hinter einem Rosenzaun verborgen und so zur Unzeit vergessen lassen, daß und wo das wahre Hindernis besteht. An Mosenthals „Deborah" wird sich mit der Zeit jener Fluch bewähren, der jeder äußerlichen Tendenz im Kunstleben anhaftet und der nicht so wirkungslos bleiben kann wie jener, mit dem Deborah selbst die Luft erschüttert.

„Deborah“ erlangte um der längst überwundenen Tendenz willen einen Weltruf. Das wirklich Beachtenswerte an dieser Scenenreihe war der Versuch, ins Volkstümliche zu greifen und aus dem bäuerlichen Leben herauszugestalten; es blieb aber im wesentlichen bei dem Versuch sowohl in der „Deborah“ wie in den beiden anderen Stücken rein ländlichen Charakters, von denen das eine „der Sonnwendhof“ (1857) als Theaterstück Glück machte, das zweite „der Schulz von Altenbüren“, obwohl es schärfere charakteristische Elemente enthielt, sich auf der Bühne nicht behaupten konnte. Im ganzen lag Mosenthal zu sehr im Banne der Theaterwirkung, als daß er dem richtigen Gefühle, das ihn in die Sphäre des bäuerlichen Volkstums leitete, hätte gerecht werden können. Über einzelne gelungene Züge hat er es nie hinausgebracht. Volkstümliche Charaktere wollten ihm nicht gelingen. Seine Bauern blieben — Theaterbauern. Einem anderen Dichter der jüngsten Gegenwart, Ludwig Anzengruber, war es vorbehalten, Charaktere aus dieser Welt auf die Bühne zu bringen. Man vergleiche einmal die theatralischen Bauern des einen Autors in jenen entscheidenden Momenten, in denen sich die Charaktere bethätigen, mit den dramatischen des anderen! Mosenthals Ortsrichter „Lorenz“ sucht seinen Josef, der eine Jüdin heiraten will, dadurch abzuschrecken, daß er ihm das Bild der künftigen Häuslichkeit vormalt. Was wirst du deinen Kindern antworten — sagt er ungefähr — wenn sie danach fragen, warum Vater und Mutter nicht vor demselben Altar beten? Und Josef ist tief erschüttert von diesem Argumente und die milde, süße „Hanna“ will schier vor Rührung vergehen bei dieser traurigen Perspektive. Was antwortet aber ein katholischer Bauer Anzengrubers, der eine Lutherische heimführt, und den ein salbungsvoller Herr durch eine ähnliche Frage zu schrecken sucht? „Ich werde den Kindern übers Maul fahren“, sagt der gesunde Bursche, „wenn sie derartige ungehörige Fragen an mich richten.“ Und diese Antwort ist in demselben Grade die menschlich freier gedachte, als sie die künstlerisch natürlichere ist.

Die ausgeprägteste Begabung, welche Mosenthal besaß, der Sinn für Theaterwirkung, bewährte sich fast durchweg in der Wahl seiner Stoffe. So namentlich in dem Versuch, an den Schicksalen des Schauspielers Ludovici uns das Ringen und Kämpfen jener Tage zu schildern, in denen wandernde Truppen aus verworrenen Bestrebungen heraus dem Afterfranzosentum und der Pedanterie gegenüber eine deutsche Komödie entwickeln wollten. Der Versuch, das Trauerspiel: Deutsche Komödianten (1863), glückte indes nur im theatralischen Sinne.

Der äußere Aufbau des Stückes ist gewandt durchgeführt, die Kettenglieder der Handlung sind mechanisch gut aneinander befestigt; aber es fehlt an dem inneren organischen Leben und an dem wahren poetischen Gehalt. Anekdotarische Episoden setzen das Räderwerk in Bewegung, und mit dem dritten Akte tritt das originale poetische Motiv — der Kampf um die deutsche Komödie — die Führung an einen trivialen Liebeshandel ab, der in unzähligen Ritter- und Räuberstücken nicht besser und nicht schlechter verwertet wurde.

Dem historischen Drama im engeren Wortsinne näherte sich Mosenthal in der mittleren Periode seines Schaffens in den Dramen „Isabella Orsini“ (1870) und „Pietra“ (1865). Beide Dramen bewahrten eine flüchtige Theaterwirksamkeit und sind in einer gebildeten Jambensprache geschrieben, aber in beiden wird die tiefere Empfindung und der Naturlaut der Charakteristik vermißt.

Josef von Weilen (1830 zu Tetin bei Prag geb.) steht neben Mosenthal, seinem Freunde, als die poetisch zarter besaitete Natur; er rechnet nicht unbedingt mit der Theaterwirkung, hat Sinn und Begabung für lyrische Schönheit, geht tiefer in die Motivierung ein, erhebt sich aber selten zu kerniger Charakteristik. Von seinen zahlreichen historischen Dramen, „Drahomira“ (1868), „Tristan und Isolde“ (1869), „Dolores“ (1874), „Erich XIV.“ u. s. w. sind „Edda“ (1868) und „Graf Horn“ (1871) die verhältnismäßig charaktervollsten. Noch weicher in

der Empfindung ist Franz Nissel (1831 zu Wien geb.), ein Dichter von überströmender Empfindung und einem edlen, ersichtlich an der Schillerbegeisterung großgezogenen Sprachgefühl. Leider scheint ihm zum Dramatiker Eines zu fehlen, die konzentrierende Kraft des Ausdrucks. Selbst in seinem mit dem Schillerpreis gekrönten Drama „Agnes von Meran“ (1877) flutet die Rhetorik und die Sprache der Gefühlsweichheit über alle Dämme der Charakterzeichnung hinaus. Das im Grundzuge nicht uninteressante Stück krankt überhaupt an einer Hypertrophie von äußerer Handlung, Wort und Pathos. Otto Prechtler (1815—1881) hat sich vollends nie über gelungene lyrische Momente zu dramatischer Kraft erhoben. Ihm ist nicht nur die Schärfe der Individualisierung der Menschen, sondern auch die der Individualisierung der Zeit versagt. Seine Stücke haben kein Lokalkolorit, sie schweben in der Luft, über den realen Bedingungen der Menschen und der Begebenheiten. Ähnliches gilt von Oskar von Redwitz, (geb. 1823), dem Dichter des süßlich zärtlichen Epos „Amaranth“. Ein Drama aus seiner Feder, das über alle deutsche Bühnen ging, das Schauspiel „Philippine Welser“, ist geradezu typisch für eine Unzahl von Versuchen, die deutsche Vergangenheit auf der Bühne lebendig zu machen. Stolz und eigenartig hatten das Mittelalter und die Reformationszeit im Glauben, Wollen und Schaffen einen starken und positiven Gehalt. Ein Dichter, der dieses Element auf die Bühne bringen will, muß scharf und treffend zu charakterisieren verstehen. Es giebt aber kaum eine im künstlerischen Sinne charakterlosere Dichtung als das erwähnte, vom schalsten Komödiantenbedürfnis gern aufgegriffene Schauspiel „Philippine Welser“. Der Dichter der „Amaranth“ hat hier nur auf einer Saite gespielt. Keine Person in diesem Schauspiel — weder Mann noch Weib, weder Kaiser noch Bürger — hat eine Art zu reden für sich. Alle schwimmen miteinander in demselben Strome anspruchsloser und inhaltsleerer Redensart. Wie unvergleichlich höher steht da Paul Heyse (1830 zu Berlin geb.)

mit seinem Schauspiel „Hans Lange“ (1866), in dem Charakter, Eigenart und der Geist vergangener deutscher Zeit uns so lebhaft anspricht. Freilich verleugnet das Stück nicht die Vaterschaft eines Autors, der, ein mit Recht gerühmter Novellist und Romancier, sich mehr in die epische als in die dramatische Gestaltungsweise hineingelebt hat. Immerhin hat die Dichtung „Hans Lange“ kraft ihres bewegten inneren Lebens auf der Bühne eher Fuß zu fassen vermocht, als die stilvolle, an klassische Muster gemahnende Tragödie Heyses „Die Sabinerinnen“ (1859), der es an der unmittelbaren Wirkung von der Bühne herab gebricht. Hier wollen wir auch als eines Gegensatzes zu Redwitz eines jüngeren Dichters, des ausgezeichneten Novellisten und jedenfalls interessanten Dramatikers Ferdinand von Saar (1833 zu Wien geb.) gedenken, der ungleich tiefere Blicke in den Geist des Mittelalters gethan und in seinem Drama „Heinrich IV.“ zwar nicht die volle Höhe großer Wirkung, aber doch charaktervolle Eindrücke erreicht. Warum ist auf der Bühne, über die Philippine Welser schluchzend wankt, kein Raum für den Schritt solcher ernsterer Werke gegeben? Und müssen wir diese Frage nicht wiederholen in Bezug auf die tiefsinnigen Dramen von J. L. Klein, dessen großartig angelegte Geschichte des Dramas leider ein imposantes Fragment geblieben ist und der seinen tiefen Einblick in das Wesen der Tragödie auch in einer Reihe von Dichtungen bethätigt hat? Kleins Dramen („Maria von Medici“, „Richelieu“, „Heliodora“, „Zenobia“) sind zwar nicht durchaus zu künstlerischer Klarheit gediehen, aber es steckt ein Kern von Gedanken- und Charaktergehalt in ihnen, den man längst für die Bühne hätte fruchtbar machen sollen. Nicht ohne guten Grund verweist der Dramaturg Karl Frenzel die neueren Dichter auf das Studium dieser Dramen, deren Reichtum er einem Nibelungenschatz vergleicht. Und wir möchten hinzufügen: insbesondere die Dramaturgen, die verständnisvollen Bearbeiter könnten aus diesem Nibelungenschatz, der nur an Überfülle krankt, das Kostbarste für die Bühne hervorholen. Wie lange

hatte auch Ferdinand Kürnberger (1823 zu Wien geb., 1879 gest.) für das Bühnenleben seines charaktervollen „Firdusi“ zu kämpfen! Und sollte man sich nicht auch zu hart und unzugänglich gegen Peter Lohmann (1833) erwiesen haben, unter dessen zahlreichen Dramen, die freilich zumeist an dem trockenen Historienstil kranken, sich doch einige von stärkerem Pulsschlag finden, wie z. B.: „Masaniello“ und „Savonarola“? Freilich sind unsere Theaterleitungen (von den Spekulanten, die sich der Bühne bemächtigten, ganz zu schweigen) mißtrauisch geworden, weil das Historische sich nicht immer als poetisch, das Poetische nicht immer als dramatisch erwies. Dieses Mißtrauen aber ist endlich doch nur Mißtrauen gegen das eigene Urteil, darin begründet, daß mit Ausnahme weniger Hof- und Stadt-Theater, insbesondere des Wiener Burgtheaters, die Leitung der Bühnen nicht Männern der Kunst und der Litteratur, sondern nur Hofchargen oder Geschäftsleuten in Deutschland anvertraut ist.

Eine stattliche Reihe von Vertretern des groß angelegten historischen Dramas ist neuerlich trotz alledem auf die Bühne vorgedrungen. So Albert Lindner (1831 zu Sulza im Großherzogtum Sachsen-Weimar geb.), dessen preisgekrönte Tragödie „Brutus und Collatinus“, namentlich durch die eigenartige Charakteristik des „Brutus“, lebhaftes Interesse erweckte und überhaupt durch Energie der Gestaltung ausgezeichnet ist. Diese Energie steigert sich aber in desselben Autors Tragödie „die Bluthochzeit“ (1871) zur Überreiztheit, so zwar, daß die grellen Farben dieses Stückes, die nicht mehr Naturfarben sind, zwar zu blenden, aber nicht durch den Eindruck der Wahrheit zu fesseln vermochten. Ins römische Altertum hat auch Julius Grosse (1828 zu Erfurt geb.) mit seiner Tyrannenrettungs-Tragödie „Tiberius“ zurückgegriffen, die über das Konventionelle emporragt, ohne sich ganz davon frei machen zu können. Bis an den Lebensnerv des römischen Lebens vorzudringen war in unseren Tagen einem anderen Dramatiker vorbehalten.

Aus der Sphäre des Orients hat Franz Keim den Stoff

zu seiner „Sulamith“ geschöpft, der es in der That an üppigen lyrischen Reizen nicht fehlt, die indes auf der Bühne kräftigeren Gebilden weichen mußte. Karl Thomas, seinem Lebensberufe nach Gelehrter, ist erst nach seinem Tode so recht als Dichter bekannt geworden; sein „Samson“ (1873) hat poetische Züge, wenn auch nicht das rechte dramatische Mark. Ähnliches gilt von einem neuestens erschienenen „Firdusi“ von Josef Bendel. Von Meyern giebt in seinen Jambendramen nur Beweise von poetischer Anempfindung, nicht von großer selbständiger, poetischer Begabung. Ebenso greift Koberstein (1836), der bühnenkundige Schauspieler, nur in einigen wenigen Scenen seines „Erich XIV.“ über das eingebürgerte Mittelmaß hinaus. In ähnlicher Weise bleibt Martin Greif, ein hochbegabter Lyriker (1839), trotz einiger sprachlich originellen Züge, an dem überkommenen Bühnenpathos haften. Der „Prinz Eugen“ des letztgenannten Dichters ist eine Art von alt gewordenem „Prinzen von Homburg“ und alt geworden heißt hier wirklich schwach geworden. F. C. Schubert, der Verfasser der Dramen „Wlasta“ und des „Sieg des Lichts,“ hat mit der erstgenannten Tragödie vorübergehende Bühnenerfolge errungen. Er hat Schwung, Anhauch von Leidenschaft, aber Zeit und Menschen fallen ihm ins Allgemeine. Felix Dahn (1834 zu Hamburg geb.), Gelehrter und Meister des Kulturromanes, verfaßte einen „König Roderich“, in dem das patriotisch tendenziöse Element das dramatisch poetische zurückdrängt. Glücklicher war er in seinem Drama „Markgraf Rüdeger“ (1875), in dem die künstlerische Absicht strenger vorwaltet, am glücklichsten in seinem poetischen Lustspiele historischer Färbung „die Staatskunst der Frauen“ (1877).

Zu größeren Erfolgen gerüstet und gewappnet betraten von den Neueren und Neuesten die Bühne: Murad Effendi, Heinrich Kruse, Ernst von Wildenbruch, Georg Siegert und Arthur Fitger. Murad Effendi, Wiener von Geburt (1836—1881), lange Zeit im Orient thätig, später türkischer Konsul und Gesandter in Deutschland und Holland, hat namentlich in seinen ersten Dramen

die bilderreiche Sprache des Orients mit der traditionellen deutschen Bühnenrhetorik gemengt. Die Mischung machte Glück, ohne auf die Dauer anzuziehen. Murad war als Bühnendichter dem rauschenden, möglichst sinneberückenden Effekt zugethan. Fülle von Begebenheit, dramatischer Lärm interessierte ihn zumeist, und dadurch suchte er auch zu interessieren. Später schien seine Begabung mehr der tieferen Anlage der Komposition und der Charakterzeichnung entgegenzureifen. Er starb zu früh, um diese Wandlung, von der seine Tragödie „Johanna Gray" Zeugnis giebt, in sich ausleben zu lassen. Am meisten Bühnenerfolg hatten seine Dramen „Selim III." und „Marino Falieri". Ein origineller Charakterkopf ist Heinrich Kruse (1815), einer unserer Schillerpreisgekrönten Dramatiker, der sich manchen Zügen der Kleistschen und Hebbelschen Richtung verwandt erweist. Seine Sprache ist oft knorrig, von gedrängter Gegenständlichkeit, hart andringender Unmittelbarkeit. Er sucht das Herb-Schöne auf und hat den Mut und die Schärfe energischer Individualisierung. Selbständiger noch als in dem stark an Shakespeare angelehnten „Brutus" (1871), als in den sehr beachtenswerten Tragödien „Marino Falieri" (1876) und „Wullenweber" (1870) bethätigt er diese Vorzüge in seinem ersten Werke, in der Tragödie „die Gräfin" (1872). Die Titelheldin dieses auf ostfriesischem Boden spielenden Stückes gehört zu den interessantesten Individualitäten des neueren Dramas. Sie ist in dem Gemische von Trotz und Tüchtigkeit, in jener Härte und Herbheit, mit der überstarke Naturen in Reaktion gegen ihre mächtige Empfindung sich zu umpanzern pflegen, ungemein wahr und kräftig gezeichnet. Bis zum dritten Akte ist die aus den Charakteren hervorquellende Handlung vortrefflich geleitet. Da, auf der Höhe des Dramas, drückt ein wunderliches Moment auf die Wirkung und die Charaktere. Die Gräfin, die ihren Eigenwillen bisher in großen Zügen zur Geltung brachte, wird plötzlich schrullenhaft. Dem erwünschten Schwiegersohn verweigert sie die Hand jener Tochter, die denselben liebt, um die andere Tochter zu verhaßter Verbin-

dung, mit eben diesem Manne zu zwingen. Hier schwindet die Sympathie für den Charakter, der bisher in der Meinung, kleine Zwecke den großen unterzuordnen, sein Gefühl besiegt hatte, und es tritt eine Verwunderung ein, von der man sich bis zum Schlusse des Stückes nicht erholt. Man könnte vielleicht auf den kindischen Eigensinn des Shakespeareschen Lear hinweisen und einwenden, daß auch hier der grillenhafte Zug aus dem Charakter hervorfließt. Aber Lear ist die alt und schwach gewordene Majestät, die durch den Widerspruch der ihm verwandtesten Natur gereizt wird. Die „Gräfin" Kruses steht auf der Höhe ihres majestätischen Wirkens, sie fällt aus dem Charakter, wenn sie, die zweckbewußte, aus der Stimmung der königlichen Entschiedenheit in die der schwachherzigen Launenhaftigkeit verfällt. Hier liegt das Gebrechen einer Tragödie, die im übrigen zu den besten Versuchen der Neueren auf diesem Gebiete zählt.

Ernst von Wildenbruch (1845), der in jungen Jahren schon sich als Dramatiker Ruf erworben, kündigt sich in seinen ersten drei Tragödien als ein ganzer Poet an. Er beherrscht die Sprache, er hat tiefen Einblick in das Wesen des Tragischen und er weiß zu gestalten. Mit den drei Tragödien, die er bisher veröffentlicht hat, ist er offenbar noch nicht auf die Höhe seines Könnens gelangt. Aber die besten Scenen dieser Tragödien weisen gleichsam auf die Zielpunkte seiner Entwicklung hin. Sein Ton, der Größe und Zartheit des Ausdrucks gerne verbindet, seine Vorliebe für die Beobachtung kleiner Züge, die Einblick in die Tiefen des Charakters eröffnen, gemahnen oft in glücklicher Weise an Grillparzer. Von seinen drei Tragödien führt uns die eine, die auf deutschem Boden spielt, „der Menonit" in die Unglückstage der französischen Herrschaft; die zweite, „Harold", in die Zeit vor und während der Eroberung Englands durch die Normannen und die dritte, „die Karolinger", in das Gewühl der Kämpfe um das große zerfallende Frankenreich. Wir wären geneigt das Trauerspiel „der Menonit" als das einheitlich beste unter den bisherigen Werken des dramatisch hochbegabten

Autors zu bezeichnen. Und dies nicht allein wegen des nationalen Gehaltes, der hier keineswegs zur äußeren Tendenz verflacht, vielmehr in das Persönlichste der Charaktere eingesenkt erscheint, sondern auch wegen der Einfachheit der Komposition, welche die poetischen und charakteristischen Züge am reinsten hervortreten läßt. Auch im „Harold", in dem neben der Gestalt des Helden namentlich die des ungemein fein gezeichneten schwachherzig edlen Königs Eduard interessiert, auch in den „Karolingern" finden sich Scenen von seltener Schönheit und Kraft. Aber das rein poetische Vermögen kämpft hier noch mit der Freude an bunter Begebenheit und die Geschichte als Staatsaktion bedrückt zuweilen den Poeten. Insbesondere tritt dies im Harold an der Gestalt Wilhelms, des Eroberers, zu Tage, dessen Charakter durch eine niedrige List, zu der er sich herbeiläßt, gekreuzt wird. Dennoch überwiegt in diesen hoch interessanten Dramen die früh erreichte Meisterschaft innerer Motivierung und Wildenbruch irrt nicht, wenn er in der Vorrede zu den Karolingern von sich aussagt, daß er das Feuer des Prometheus in seiner Hand empfinde. Gleiches darf Arthur Fitger von sich behaupten, der in seinem Trauerspiel „die Hexe" imponierende Gestaltungskraft bewährt. Sein Vermögen, Zeit und Menschen in ihren Thaten zu charakterisieren, gemahnt an Hebbels Jugendwerke. Auch die psychologische Tiefe der Auffassung weist auf kein geringeres Vorbild hin. Mit dem ungemein lebendig dargestellten äußeren Kampfe zwischen fanatischem Aberglauben und stolzer und freier Aufklärung läuft in diesem Schauspiel ein innerer, tief gefaßter parallel. Durch Wissen und Erkenntnis entfremdet sich die Heldin den Freuden der naiven Beschränktheit, der gläubigen Welt, in der ihr Geliebter, ein konservativer Mann der That, zurückgeblieben ist. An diesem Bruch des Einheitsbewußtseins geht sie zu Grunde, und die Roheit des Glaubenspöbels vollendet nur das Werk der innern Zerstörung.

Eine der merkwürdigsten Tragödien der neuesten Zeit, beachtenswert sowohl um ihrer poetischen Schönheit willen, wie

wegen ihrer ausgeprägt neuartigen Auffassung der Antike, ist Georg Siegerts „Klytämnestra". Von allen Modernen, die sich an den in der Elektra des Sophokles vorgebildeten Stoff gewagt haben — und unter diesen befinden sich sehr begabte Poeten, wie Tempelley, — hat keiner sich auf der einen Seite so sehr dem großen Stil der Antike, auf der anderen die Motive mit so kühner Originalität unseren Gefühlen angenähert wie Georg Siegert. Durch die vielsagende Kürze des Ausdrucks, durch das Schwergewicht des Tones, durch einen Zug erhabener Einfachheit mahnt Siegerts Tragödie ganz unmittelbar an das Muster der Antike. Blickt man aber tiefer in die Charaktere und Motive, so erhält man den Eindruck, als wäre der Kampf gegen die Schicksalstragödie in das Land des Gegners, auf dessen eigenstes Gebiet übertragen. In dem an die hellenischen Muster erinnernden Tone werden die Charaktere schärfer individualisiert und von dem Tiefsinn der Sage wird die verschleiernde Hülle des Fatums hinweggezogen, um die rein persönliche Schuld und Sühne ins hellste Licht zu stellen. Der Unwille der Klytämnestra gegen Agamemnon, den Mörder ihrer und seiner Tochter Iphigenie, wird durch die Botschaft, der fernweilende Gemahl habe die Sklavin Chryseis öffentlich über sein eigenes Weib gestellt (ein dem Homer entnommener Zug), bis zu jenem Punkte der Raserei getrieben, auf dem die Rachsüchtige sich dem Ägisth, dem Ehebruch und dem Mord in die Arme stürzt. Orest, der Rächer seines Vaters, tötet den Ägisth, vermag aber an die Mutter nicht Hand anzulegen. Klytämnestra, die Reuige, tötet sich selbst und richtet vor dem Tode an Orest, der „sein zerstörtes Haupt von Geburt dem Übel verfallen" wähnt, die bedeutsamen, für die Auffassung des Autors gleichsam programmatischen Worte:

„O frevle an den Göttern nicht. Sie machten
Den Menschen selbst zum Meister seines Glücks.
Frei wählt sich jeder Tugend oder Laster
Und nur, was er gesät, das wird er ernten.
Und wäre deiner Ahnen Zahl verdoppelt,

Und doppelt ruchlos jeder einzelne —
Wenn du zu ihnen dich gesellen würdest,
Die Götter setzten jede schlimme That
Auf deiner eignen Seele eigne Rechnung."

Näher noch dem lebendigen Theater als alle die Genannten steht Adolf Wilbrandt (1837 zu Rostock geb.), einer der wenigen Dramatiker unserer Tage, welche die Bühne für sich gewannen, ohne ihr zu schmeicheln. Wilbrandt ist ein selten umfassender, nach allen Richtungen ausgreifender Geist. Er wurzelt nicht in der Realistik des Lebens, sondern in einer ungemein reichen, bewußten, ästhetischen Bildung. Aber er hat sich von der Höhe der gewonnenen Bildung aus dem Leben genähert, und — immer als Poet — den Weg aus der altrömischen Welt zum socialen Leben unserer Tage gefunden.

Er geht durch die Forschung und durch die Kritik hindurch, stellt sich gleich zu Beginn mit großem Talent in eine bestimmte Poeten- und Künstlergruppe hinein, etwa zwischen Gustav Freytag und Paul Heyse, deren vornehmer, mit Selbstironie leicht versetzter Humor in seinen ersten Novellen und Lustspielen wiederklingt. Er bemächtigt sich dann immer größerer Stoffe und Gebiete, immer von der Litteraturkenntnis und dem Geschmacke des Ästhetikers geleitet. Die verschiedenartigsten Stoffkreise und Stilarten sind ihm erreichbar. Als Bearbeiter, Nachbildner und kongenialer Erklärer (man denke an seine vortreffliche Schrift über Heinrich von Kleist) geht er bei den Alten, bei Shakespeare, bei den Modernen zu Gaste, und da man unverkennbar den Geist der Bedeutendsten, den er in sich aufgenommen, auch aus seinen Produktionen hervorleuchten sieht, so wäre man leicht verleitet, ihn als einen Eklektiker im vornehmsten Sinne des Wortes zu bezeichnen. Wilbrandt wächst aber im Schaffen über die Arbeit seines großgezogenen Kunstverstandes und über die in ihm mächtigen litterarischen Anregungen hinaus. Seine Individualität und die Annäherung an das unmittelbare Leben retten ihn davor, bloß litterarische Traditionen mit Geist und Begabung fortzusetzen,

geben seinen Werken einen Zug von Originalität und Selbständigkeit, innerhalb der mit Bewußtsein gehandhabten ästhetischen Formen. Diese Selbständigkeit offenbart sich nach zwei Richtungen, die man selten in einer Dichterindividualität vereinigt findet; in der Komödie als eine durch Bildung gesänftigte, vornehme Heiterkeit, die sich der Bauernfeldschen und Freytagschen verwandt erweist, in der Tragödie als intensive verzehrende Glut der Empfindung. Hier wie dort steht er den Charakteristikern nahe; die psychologische Entwicklung, nicht der Reiz der Fabel zieht das Hauptinteresse auf sich. Im Lustspiel war er nicht immer glücklich, aber so oft er es war, hat er unsere Bühne um Perlen dieser Gattung bereichert. So in der Komödie „die Maler" (1872), die als ein Seitenstück zu Freytags „Journalisten" bezeichnet werden darf, in den kleinen, aber wertvollen Lustspielen „Jugendliebe" (1873) und „Unerreichbar". Im ernstgestimmten Drama hat er nach verschiedenen Seiten ausgegriffen, im „Grafen von Hammerstein" das farbensatte Leben des Mittelalters zu spiegeln, in „Giordano Bruno" den heroischen Kampf der Aufklärung gegen die Inquisition ergreifend darzustellen versucht; mit besonderer Vorliebe aber hat er das Gebiet der altrömischen Welt betreten und dies mit mehr Glück als irgend einer seiner Vorgänger oder Zeitgenossen in der modernen Litteratur. Die Stoffe, die er wählte, sind bezeichnend für den intensiv leidenschaftlichen Zug seines Dichternaturells, die Behandlung, die er denselben gab, führt uns, weit entfernt von steifer Römeraktion, in ein natürlich bewegtes, flüssiges Kulturleben, das sich dem Blick des Forschers, williger noch der poetischen Intuition erschloß. Er begann mit „Gracchus" (1873), dem reizbaren leidenschaftlichen Demagogen, und versenkte sich dann, immer tiefer in die dämonische Welt der aufgeregten Leidenschaften eindringend, in die Cäsarengeschichte, aus der die Tragödien „Arria und Messalina" (1874) und „Nero" (1876) hervorwuchsen. In „Gracchus" und „Arria und Messalina" ist die Komposition meisterhaft, aber sie ordnet sich im wesentlichen

doch der Charakteristik unter, die im Sinne des Shakespeareschen Parallelismus in dem einen Stücke dem revolutionären und ehrgeizigen Gracchus den konservativ ehrenfesten Scipio, in dem anderen dem dämonischen Laster der Messalina die heroische Tugend der Arria an die Seite stellt. Im „Nero" tritt ein Überreiz der aufgeregten Einbildungskraft ein, das Psychologische springt ins Psychiatrische über und der Einblick in ein Seelenfieber, der uns geboten wird, erweckt mehr peinliche Verwunderung, als konsequente Theilnahme. Wilbrandt hat auch vielfach die socialen Fragen der Gegenwart gestreift. Am bedeutsamsten in seinem Schauspiel „die Tochter des Fabricius", dessen Wirkung nur dadurch abgeschwächt erscheint, daß darin nicht schließlich die tragische Konsequenz wahrhaft tragischer Konflikte gezogen wird.

In seiner „Kriemhild" (1877) endlich machte Wilbrandt den Versuch, den Nibelungenstoff in einer einzigen dreiaktigen Tragödie zu umfassen. Allerdings konnte ihm dies nur gelingen, indem er die Gestalt der Brunhild gänzlich aus dem Spiele ließ, und gleichsam nur die Höhepunkte der ganzen Fabel aneinander drängte. Dennoch fand er Raum, um in einer Scene zwischen Giselher und Kriemhilde ein neues Motiv in die Dichtung einzuführen, das bestimmt ist, uns die furchtbare Rächerin Siegfrieds menschlich näher zu bringen, und das im Verhältnis zur Nibelungensage lebhaft an die Art und Weise gemahnt, in der Siegert durch neue Motivierung die Thaten der Klytämnestra unserem Gefühle näher zu bringen sucht.

In der „Kriemhild" betrat Wilbrandt einen jener beiden Wege, von denen wir sagten, daß die Kunst auf denselben, nicht durch ein Schlagwort geleitet, sondern einem natürlichen Bedürfnisse folgend, in das Innerste des Volkstums einzudringen beginnt, nämlich den Weg zu dem vom Volke vorgedichteten deutschen Mythus. Auf diesem Wege sehen wir ganz insbesondere unsere Epik sich verjüngen und aus den tiefsten Schachten leuchtende Schätze emporheben. Aber auch die Dramatik ist neu

von diesem Zuge ergriffen. Schon sahen wir Hebbel kühn und bisher unerreicht auf diesem Wege voran schreiten, mit mehr lyrischer als dramatischer Kraft haben sich ihm Geibel und Duboc-Waldmüller in ihren „Brunhild"-Dramen beigesellt. Auch Felix Dahn bewegte sich nicht bloß als Epiker in derselben Richtung. Mit einer dem stürmenden Titanen Hebbel ebenbürtigen Energie hat indes nur einer noch in diese Richtung gewiesen, in ihr sich unmittelbar dramatisch zu bethätigen versucht, einer der genialsten Männer unserer Zeit, der in seinem Geiste alle Künste zu umspannen und dem Kunstwerk seiner Vorstellung alles Gewesene und Werdende unterzuordnen sucht, der in seinem Können und in seinen Irrtümern gleichgroße Richard Wagner (geb. 1813 zu Leipzig). Wir haben es hier selbstverständlich nicht mit dem bahnbrechenden musikalischen Genie, sondern mit dem Dichter und Dramaturgen Wagner zu thun, der gesetzgebend aus dem Bereich der Oper in das des Dramas hinüberzugreifen, oder vielmehr beide in ein einziges, von ganz neuen künstlerischen Grundsätzen beherrschtes zu vereinigen sucht. Wagner ruft zweifellos mit bewundernswerter Kraft alle Tiefen des Gefühls in die sinnlich musikalische Erscheinung; er hat Staunenswertes in der durch die Instrumentation hervorgerufenen Fülle charakteristischer Stimmungen geschaffen und mit der unleugbaren Begabung eines Poeten im engeren Wortsinne — trotz aller Vergehen gegen Sprachgesetz und Sprachgefühl — Bedeutendes in seinen lyrischen, der musikalischen Stimmung anempfundenen Textdichtungen geleistet. Aber er will bei dieser Gebietserweiterung seiner Kunst nicht stehen bleiben, und vielmehr über die ganze vergangene Entwicklung der deutschen Kunst hinwegschreitend, ein neues Kunstwerk der Zukunft schaffen, in dem gleichsam alle künstlerischen Strömungen und Richtungen aufgehen. Er geht dabei vom tiefsinnigen Mythus des Volkes aus, dessen Wiederbelebung und Ausgestaltung ihm die höchste Aufgabe der Kunst dünkt, und befindet sich an diesem Ausgangspunkte noch in vollster Übereinstimmung mit den vornehmsten Geistern der Nation. Wenn er

begeistert ausruft: „Das Unvergleichliche des Mythos ist, daß er jederzeit wahr und sein Inhalt bei dichtester Gedrängtheit für alle Zeiten unerschöpflich ist", so sagt er in diesen Worten dasselbe, wie der geniale Dramaturg Klein in der Äußerung: „Das Märchen ist ein unbewußtes Sonntagskind der sogenannten Nachtseite der Natur, die aber deren Lichtseite ist; es schaut durch die Erscheinung der Gesetze hindurch den Geist der Gesetze besser als Montesquieu und aus der phantastischen Phänomenologie des Märchens blickt der absolute Geist klarer hervor als aus der logisch-dialektischen von Hegel." Aber wie er von These zu These fortschreitend aus diesem mythischen Ur- und Weltdrama eine gleichsam alle Besonderheit in sich schlingende dramaturgische Theorie entwickelt, entfernt er sich immer mehr von der Jahrtausende alten natürlichen Entwicklung des Weltlitteraturdramas und bekundet eine durch sein musikalisches Genie bedingte Einseitigkeit, ohne die er vielleicht nicht der große Künstler sein könnte, der er ist, die aber dadurch nichts an Richtigkeit und Allgemeingiltigkeit gewinnt. Wagner will von allen starken Seiten des Mythus die lyrische vorangestellt wissen. Von der ganz richtigen Voraussetzung ausgehend, daß in letzter Linie jede künstlerische Wirkung vom Gefühle, nicht vom Verstande ausgeht, zum Gefühle, nicht zum Verstande spricht, will er alles, was auf dem Zwischenwege liegt, überspringen und auch im Drama nur das gelten lassen, was ganz unmittelbar vom Gefühl an das Gefühl appelliert. Und warum? Weil die Kunst, deren Meister er selbst ist und in die er sich ganz hineingelebt hat, in der That ohne logische Brücken aus dem Gefühl in das Gefühl überspringt. Er vergißt aber, daß jegliche Kunst aus ihrem Material, aus ihren Mitteln heraus Gesetz und Gepräge erhält und daß daher dem Drama der nicht nur fühlende, sondern auch denkende und handelnde Mensch gleichsam die innere Gestalt geben muß. Wohl leitet den dramatischen Dichter das Gefühl, wohl ist sein letztes Ziel das Gefühl seiner Hörer, aber auf dem Wege, den er beschreibt, liegt das ganze Leben der Menschheit, mit Gedanken,

Entschlüssen, Überzeugungen, Gesinnungen, Urteilen, welche die innere Technik des Dramas bestimmten und nicht allein in der Sprache des Gefühls und der Stimmung zum Ausdruck zu bringen sind. Wagner will nur die letztere Sprache, die allerdings in der Musik ihren höchsten Ausdruck findet, gelten lassen, die andere, unsere Sprechsprache, bei der das Unterscheiden, Urteilen und Schließen beginnt, soll nur entäußert ihres logischen Kerns sich in die Kunstsphäre wagen dürfen, untergeordnet dem höheren, unmittelbareren Gefühlsausdruck der Musik, in dem sie nach Wagners Meinung ihre natürliche Steigerung findet. Den Voltaireschen Ausspruch über die Oper „was zu albern ist, um gesprochen zu werden, das läßt man singen", variiert Wagner in die musikalisch stolze Äußerung „was nicht wert ist, gesungen zu werden, ist auch nicht wert, gedichtet zu werden." Aber warum nach dieser Theorie überhaupt noch die Sprache im Drama? Auch im Wagnerschen Drama? Weil — und hier tritt schon der Widerspruch zu Tage — das notdürftigste Verständnis des Zusammenhanges nicht ohne die logische Brücke der Sprechsprache zu erreichen ist. Aber selbst in den musikalischen Mitteln, die Wagner anwendet, um dramatisch zu verbinden, offenbart sich der innere Widerspruch. Seine Leitmotive könnten lediglich als Musik nicht dramatisch wirken, sie sind Sprach-Surrogat, indem sie durch die logische Vergleichung, durch die jeweilige Erinnerung, die Ton und Erscheinung verbindet, die Charaktere auseinander zu halten streben, freilich aber bei Stimmungscharakteren stehen bleiben und Gesinnungscharaktere uns nicht vermitteln können. Wagner hätte recht mit seinem Zukunftsdrama, wenn der darzustellende Mensch bloß Gefühl (nicht auch Gedanke, Handlung und Entschluß) wäre und die Sprache demgemäß nur aus Interjektionen bestünde, die allerdings ihre höchste Steigerung und Veredlung nur in der Musik fänden. Aber die Sprache des scharfbegrenzten Willens, des Urteils und Entschlusses hat sich, so weit nur ein kulturgeschichtlicher Faden zurückgreift, selbständig entwickelt, sich sogar neben der Musik

ganz eigentümliche Wohllauts- und Schönheitsgesetze erzeugt und wird in jener höchsten Kunst, die den ganzen Menschen darstellen will, immer Regentin oder Mitregentin bleiben. Die Kreise der Sprache und der Musik sind nicht konzentrisch, so daß einer den andern umschließen könnte, sie kreuzen einander vielmehr nur, und ihr gemeinsames Gebiet, wo sie zusammenklingen können, ist der Gefühlsausdruck, das Lied, die Hymne, die Arie, jene höchste Lyrik, die allerdings aus dem Boden des Dramas emporblühen, diesen aber nicht ganz beherrschen kann.

Wenn wir das reine Gefühlsdrama Wagners zu den großen Strömungen der Weltlitteratur in Beziehung setzen, so erscheint es uns als die kühnste Reaktion des Fabeldramas gegen das Charakterdrama. In seinem Kunstwerk der Zukunft, dem er selbst sich noch kaum angenähert zu haben eingesteht, verschwindet die Physiognomie gegen die allgemeine Schönheit. Er setzt dafür auch eine Regenerierung des Menschengeschlechtes voraus, insbesondere eine Rassenverjüngung der Deutschen, eine künftige Generation von starken und schönen Menschen, die sich jeder kleinlichen Selbstsucht entäußert hat, die nicht mehr durch Hunger und Liebe in Bewegung gesetzt wird, sondern nur mehr durch Liebe und zwar durch Liebe, in der der Egoismus ohne Bruchteil aufgeht und für die die vollständige Hingebung zwischen Mann und Weib, die den ganzen Menschen erfassende, zugleich sinnliche und geistige, Symbol und Urbild ist. Fassen wir nun Kunstwerk und Publikum, wie Wagner die beiden kühn für die Zukunft in Aussicht nimmt, zusammen, so können wir sein Drama der Zukunft mit einem Worte bezeichnen als das entindividualisierte Drama einer entindividualisierten Menschheit. Das alte Hellas, das trotz aller historischen Forschungen für uns zu einem Idealbild gestaltender Wünsche geworden ist, wird auch für Richard Wagner zum Vorbild jener goldenen Zeit der das ganze Leben gleichmäßig durchdringenden Schönheit, die niemals war und wohl auch niemals kommen wird. Unterdessen, da wir uns den Menschen nicht anders denken können, als in einen bestimmten Kultur- und

Familienzug gestellt, durch die nie ermüdende Naturkraft individualisiert und gesellschaftlich von einem Gewebe unzähliger, einander durchkreuzender Interessen umgeben, wird die individuelle Physiognomie, ohne die wir kein Wirkliches zu denken vermögen, der charaktervollsten Kunst, dem Drama, das nicht bloß eine Stimmung, ein Gefühl, einen Wunsch, sondern den ganzen Menschen darstellen will, immer wieder ihr Gepräge aufdrücken, sei es, daß sie in ihrer ganzen Schärfe zu Tage trete, sei es, daß ihre Züge verklärt durch einen verschleiernden Idealismus hindurchschimmern. So sehen wir Hebbel, mit dem Wagner in der Dramatisierung großartiger Sagenstoffe rivalisiert, in der Ausgestaltung der Personen bis zur Individualität vordringen und durch diese hindurch wiederum deutsam zu der Allgemeinheit emporsteigen. So sehen wir schwächer oder stärker in jedem berufenen Dramatiker den poetischen Idealismus in die Realität eindringen, nicht aber über derselben in nebelhafter mystischer Sphäre schweben. So sehen wir endlich den genialen Dramatiker, der den anderen Weg der Einkehr ins Volkstum betreten hat, den zum abgeschlossenen, noch ursprünglich erhaltenen Volksleben der Gegenwart, so sehen wir Ludwig Anzengruber, den Dichter klassischer Bauerntragödien und Bauernkomödien, bis zur schärfsten Eigenart vordringen, ohne darüber den idealen Zug der Dichtung zu verlieren.

Ludwig Anzengruber (geb. 1839), durch und durch originell, steht nichtsdestoweniger mitten drin in einem mächtigen Zuge des Kunstlebens, der auf vielen Gebieten zugleich seine Wirkung äußert. Es ist der Zug, sich aus der Sphäre einer durchschnittlichen Bildung, die nivellierend gewirkt hat und deren sprachlicher Ausdruck selbst sich in einem fast abgeschlossenen Kreise von Abstraktionen bewegt, zum Ursprünglichen, Volkstümlichen, zum Farbigen, Konkreten und Sinnlichen zu flüchten. Dieselbe Tendenz leitet zum örtlich Entlegenen und zum zeitlich Entfernten. Die innere Verwandtschaft dieser Richtungen ist dem Dichter wie dem Forscher gegenwärtig. Der eine findet das ursprüngliche

Volksleben im Pergament, der andere im abgeschlossenen Gebirgsthal, in das der Kulturstrom noch nicht hineingeflutet. Mancher, wie Joseph Viktor Scheffel, der große Lyriker und Epiker, weiß sich hier und dort den Weg zu bahnen. So fallen der Kulturroman, die Dorfgeschichte, die Dialektdichtung unter denselben höheren Gesichtspunkt. Der gekennzeichnete Zug führte unsern Poeten in die deutschen Alpenthäler und hat namentlich in Deutsch-Österreich seltene Reichtümer erschlossen. Die liebevolle Versenkung in das Volksleben der steyerischen Gebirgsbewohner zeitigte Dichtungen, welche mit ganz wunderbarer Tiefe und Naivetät der poetischen Anschauung auf uns einwirken. Die berufensten Verkündiger dieser Poesie, die uns mit der ganzen Frische der Bergquelle anmutet und erquickt, sind Anzengruber und Rosegger (1843). Rosegger, der liebenswürdige und zartsinnige Novellist, ist nur mit einem einzigen Dramolet „das Mirakelkreuz" aus der epischen Darstellungsweise herausgetreten. Anzengruber, der energischere, drang mit einer urwüchsigen dramatischen Begabung auf die Bühne vor. Kunst und Bühneninstinkt hatten, wie wir schon erwähnten, bereits in das Stoffgebiet des Bauernlebens hingedrängt. Aber die Versuche waren im Theatralischen stecken geblieben. Anzengruber, bahnbrechend auf seinem Wege, hat erst die Kraft bewährt, das unverfälschte Volkstum der Gegenwart, ungeschminktes Bauernleben an Stelle gezierter Kostümbilder auf die Bühne zu bringen und der künstlerisch beherrschten Sprache den ganzen Duft der Ursprünglichkeit zu wahren. Naturgemäß neigte er zur Behandlung religiös angehauchter Motive; denn das Gemütsleben des steyerischen und oberösterreichischen Volkes wurzelt eben in einem noch kindlichen Verhältnis zur Kirche. Bigotterie hat mit diesem Zuge ebensowenig zu thun wie Blasphemie. Vielmehr ist das religiöse Moment hier zugleich auch das poetische, weil es sich im Volkstum zu Persönlichkeit und Charakter verdichtet. In dem Glaubenseifer der Gebirgsbewohner liegt dieselbe gestaltende Kraft, die ehedem Wünsche, Fragen und staunende Betrachtungen zu Märchen

und Sagen kondensierte. Dem Verhältnis dieser Gläubigkeit zu den natürlichen Empfindungen, zu den Leidenschaften und Trieben, das sich bald als ein friedliches darstellt, bald die tiefsten Seelenkonflikte aufwühlt, das aber immer mehr durch das Gefühl als durch die Reflexion bestimmt wird, verdankt Anzengruber die ergiebigsten poetischen Motive. Dazu kommt der Kampf der Scheinheiligkeit mit der echten Frömmigkeit, der Kampf der wortgläubigen Orthodoxie mit den primitivsten Grundsätzen der Aufklärung, der, immer streng persönlich gefaßt, eine tiefgreifende dramatische Bewegung hervorruft.

Anzengruber ist durch und durch Charakteristiker. Die Personen, die er darstellt, wähnen wohl unter dem Banne eines Fatums, dem sie die verschiedenartigsten Namen und Symbole geben, zu stehen. Aber der Dichter, der die ganze Kunst besitzt, die Menschen nicht durch das, was sie von sich aussagen, sondern durch die Art, wie sie es aussagen, zu charakterisieren, gewährt uns Einblick in das Innerste der handelnden Gestalten, wo bewußt oder unbewußt das Gesetz der freien Selbstbethätigung waltet. Das Gewissen ist der Angelpunkt aller Konflikte in den Anzengruberschen Dramen. Es wird in seinen geheimsten Regungen belauscht, in seinen intensivsten Kämpfen und großartigsten Wirkungen auf der Bühne offenbar. Es kämpft, klagt an und richtet in den meisterhaft dargestellten Naturmenschen. Dem von außen hereindringenden Begebnis ist in der Motivierung kein Raum geboten. Das Verhängnis, das die dargestellten Personen über ihrem Haupte schwebend wähnen, sehen wir, die Zuschauer, aus ihren Leidenschaften, Gesinnungen und Thaten hervorwachsen. Schon das erste Stück Anzengrubers „der Pfarrer von Kirchfeld“ machte die tiefstgreifende Wirkung. Es hat die äußeren und inneren Kämpfe einer begeistert edlen Priesternatur zum Inhalt. Die äußeren, die der von seiner rein ethischen Aufgabe erfüllte Seelenhirt gegen die Zeloten durchzuführen hat, die inneren, die der von echter, reiner Liebe zu einem Weibe erfaßte katholische Pfarrer in tiefster Seele auskämpft. Die Gestalten dieses

Dramas sind von ergreifender Wahrheit, von tiefster Intensität der Empfindung. Namentlich der verbitterte Wurzel-Sepp, den ungeahnte Liebe aus seinem gott- und weltverlorenen Pessimismus erlöst, ist ein Meisterstück der Charakteristik. Dennoch bezeichnet der „Pfarrer von Kirchfeld" noch nicht die Höhe des Anzengruberschen Schaffens. Das Stück gemahnt bei all seiner Tiefe und Bedeutung noch in einzelnen Momenten, namentlich in solchen, in denen die Tendenz allzu äußerlich auftritt, an die kunstlosen Formen des Volksstückes. Dagegen ist das zweite Stück Anzengrubers „der Meineidbauer" die klassische, in sich geschlossene Bauerntragödie. Mit Shakespearescher Kraft wird in diesem Drama der Gewissenssophistik die Tragik des frömmelnden Selbstbetruges enthüllt, und als ein würdiges Seitenstück zu dieser Charaktertragödie bietet sich die prächtige Charakterkomödie „der Gewissenswurm" dar, in der wiederum die scheinheilige Berechnung, die das Gewissen mit erdichteten Lasten bedrücken möchte, in ihrer lächerlichen Nichtigkeit sich enthüllt. Aus der langen Reihe Anzengruberscher Dramen heben wir endlich noch die Komödie „die Kreuzelschreiber" hervor, ein Meisterstück charaktervollen Humors und eine der komischen Gattung angehörige Dichtung, in der merkwürdigerweise durch den Mund eines schlichten Steinklopfers eine Weltanschauung verkündet wird, die vielleicht in Zukunft bestimmt ist, ein Element einer neuartigen Tragödie zu werden, nämlich ein philosophischer Pantheismus, der, in schweren Lebenskämpfen großgezogen, in dem Gedanken, daß in der Natur nichts verloren gehen kann, in der Hingabe des Persönlichen an das ewig schaffende All seine Beruhigung findet.

Auf dem Wege, den Anzengruber so kühn und stolz betrat, vermochten bisher ihm nur wenige Dramatiker zu folgen. Am glücklichsten hat Ludwig Ganghofer in seiner Bauernkomödie „der Herrgottschnitzer von Ammergau" einen verwandten Ton anzuschlagen versucht. Einzelne Momente glückten vortrefflich, aber die an Anzengruber so bedeutsame Tiefe der Lebensauffassung fehlt. Hermann von Schmid (1815), der, unabhängig

von Anzengruber, das Leben des bayrischen Gebirgsvolkes auf die Bühne brachte, fand zwar unleugbar Accente des Volkstums, blieb aber, was Charaktere und Effekte anlangt, im Theaterkonventionellen zurück. Man vergleiche einmal die „Z'widerwurz'n" von Schmid mit der „Trutzigen" von Anzengruber, um dieses Urteil bestätigt zu finden.

Liegt, wenn wir uns die große erfrischende Wirkung der Anzengruberschen Bauerndramen vor Augen halten, nicht die Frage nahe, warum die dramatische Dichtung nicht mit gleichem Ernst und Erfolg sich der Konflikte in der volkstümlich-städtischen Bevölkerung der Gegenwart bemächtigt? Ohne dem dichterischen Vermögen vorzugreifen, scheint uns die Erklärung dafür in der Thatsache zu liegen, daß diese Kreise, im Gegensatz zu den bäuerlichen, die Skepsis des gegenwärtigen Bildungszuges bereits in sich aufgenommen haben. Fraglos wird und muß hier, wie in den Kreisen der höheren Bildung, wieder eine Charaktererstarkung eintreten, eine größere Übereinstimmung zwischen Leben und Denken. Vorerst ist es ungemein bezeichnend, daß die einzige echte Tragödie, die in die Leidenswelt des Proletariats eindringt, Hebbels „Maria Magdalena" mit den Worten schließt: „Ich verstehe die Welt nicht mehr!" Auch sind auf diesem Gebiete brennende sociale Fragen zu lösen, ehe die Kunst mit voller Unbefangenheit und Klarheit an die Konflikte, welche jeden Menschenfreund und Denker unablässig beschäftigen, herantreten kann. Was bisher in der Gegenwart poetisch-dramatisch in dieser Richtung versucht wurde, ist kaum als geglückt zu bezeichnen, weder die socialistisch angehauchte Komödie „Vater Brahms" von Schauffert, dessen wir noch in günstigerem Sinne zu gedenken haben werden, noch das erst kürzlich erschienene Drama „die Socialisten" von dem begabten Poeten Hans Walter, in dem die Lösung eines Menschheitsproblems auf sehr schwachen Füßen ruht und die zarte Form der hübschen Reimzeilen dem realistischen Gehalt widerspricht.

Vorerst vermissen wir auch in dem modernen Drama, das

in das Leben der sogenannten Gesellschaft eingreift, den Mut der echt tragischen Richtung und gewahren auf diesem Gebiete vielmehr eine schwache Blüte des Schauspiels im engeren Wortsinne, das aus tragischen Konflikten einen günstigen Ausweg sucht und für den einzelnen Fall, aber in der Regel mehr zufällig als notwendig, auch findet. Diese Mutlosigkeit ist tiefgegründet in dem Gährungsprozeß der inneren Überzeugungen, den wir zu Beginn dieses Kapitels zu schildern versuchten. Wir haben volles Verständnis, volle Mitempfindung für die ewig wahren Gewissenskonflikte, die in das Licht einer in sich kräftigeren naiveren Zeit getaucht, an uns herantreten. Aber der Dichter, der unmittelbar in die Gegenwart greift, der das innerste Leben dieser Gegenwart, die aus ihrer Bildung hervorkeimende Lebensanschauung abspiegeln will, wagt es nicht gern in jene Tiefen zu greifen, in denen nicht diese oder jene Lebensfrage, sondern die Lebensfrage als solche, die ewig tragische Frage nach dem letzten Ziel unseres Ringens gestellt wird, in der sich der Einzelne kämpfend der Vernichtung gegenüberstellt — er wagt es nicht, weil er fürchtet ins Grundlose zu versinken und weil er fühlt, daß sich hier erst der Boden für neue Anschauungen und Vorstellungen, auf denen er fußen könnte, bereitet.

Jene schon gekennzeichnete neue Weltanschauung, die durch die Naturwissenschaften angebahnt wurde, trägt fraglos die Keime für eine neue Begründung der ewigen ethischen Gesetze in sich. Darwin selbst hat ganz direkt in diese Richtung gewiesen, da er aus dem Kampfe ums Dasein die Beruhigung schöpft, daß das Gute — auch das moralisch Gute — das Schlechte zu besiegen und zu überdauern bestimmt ist. Noch aber ist diese neue Begründung der Ethik nicht durchgeführt und in die Bildung eingedrungen. Zunächst herrscht noch die Skepsis und die Indifferenz in den Bildungskreisen vor. Als erste Wirkung auf ethischem Gebiete hat sich nur jene mildere Auffassung menschlicher Irrtümer eingestellt, welche zu verzeihen sucht, was sie verstehen gelernt hat. Und diese Milde wird denn auch im Schauspiel

geübt. Allein die Willensfreiheit, eine Thatsache des Selbstbewußtseins, setzt dieser Milde ihre Grenzen. Sie hat sich im Widerstreit gegen die teleologische Auffassung, in deren Bereich sie gleichfalls keinen Raum zu finden schien, behauptet und wird sich auch innerhalb der Entwicklungstheorie ihr festes Gebiet zu sichern wissen. Ihr Bewußtsein kann uns so wenig entschwinden wie das auf diesem Bewußtsein beruhende Kunstwerk: die Tragödie. Das Leben selbst ist strenge, ist tragisch, ist ein Schauspiel, das mit dem Tode endet. Die Tragödie greift täglich in unsere Gesellschaft ein, so wenig sich Gesellschaft und Tragödie im Lebensbilde zu vertragen scheinen. So lange edle Kräfte im Sturm der Leidenschaften gebrochen werden, so lange der Orkan die gesunden Eichen niederschmettert, in deren Kronen er greifen kann, so lange wird auch der tragische Dichter ganz unmittelbar aus dem Leben schöpfen können. Dem Dichter, der dazu berufen ist, wird hoffentlich die Vollendung jener neuen Grundlagen der Ethik vorangehen, nach denen das Bedürfnis so rege ist und an der schon heute die edelsten Geister so lebhaften Anteil nehmen.

Bis zur Höhe der Tragik hat sich also das moderne Gesellschaftsstück nicht aufgeschwungen. Dagegen hat es sich in einzelnen Produktionen doch zu einer mittleren Höhe ernster Lebensauffassung erhoben und dazu beigetragen, die Flut seichter Theaterstücke einzudämmen, welche unterhalb der großen litterarischen Bewegung für das Alltagsbedürfnis der Schauspieler und des Publikums entstanden waren. Auf dem Gebiete dieser Theaterstückfabrikation, die ohne Sorge um Kunstform und Gehalt, Charakter und Motivierung, unablässig dafür thätig war, die buntesten Begebenheiten von stofflichem Reiz in überkommene Bühnenformen zu gießen und durch bewährte Theatereffekte die Menge in Atem zu halten, nahm Jahrzehnte hindurch die Schauspielerin Charlotte Birch-Pfeiffer (1800 zu Stuttgart geb., gest. 1868) eine dominierende Stellung ein. Witz und Geschicklichkeit sind dieser Schriftstellerin gewiß nicht abzusprechen, welche es ohne wahrhafte Gestaltungskraft und ohne intensiv poetischen Zug so lange mit

rastlosem Eifer zu Wege brachte, einer unterhaltungsbedürftigen Menge Teilnahme einzuflößen. Aber was über Witz und Geschicklichkeit hinaus geht, lag auch jenseits des Horizontes der Birch-Pfeiffer. Ihre Einbildungskraft war nicht eine dichterische, sondern eine rein schauspielerische. Was sie in sich aufnahm, gestaltete sich ihr nicht zu Charakteren, sondern zu Rollen, sogenannt wirksamen Scenen, sie sah alles im Lichte der Kulissenlampen. In diesem Sinne schnitt sie Romane für die Bühne zurecht, so gut und so schlecht es eben gehen wollte, bemächtigte sie sich rein äußerlich historischer Stoffe oder setzte sie im Anschluß an die alte Schule Ifflands und Kotzebues und ihres Zeitgenossen Benedix auch Originalstücke zusammen. Sofern sie nach interessanten Vorlagen arbeitete, wie nach den Romanen der George Sand und der Currer Bell oder nach der vortrefflichen Dorfgeschichte „die Frau Professorin" von Berthold Auerbach, gelang es ihr in einigen noch fortlebenden Bühnenstücken („die Waise von Lowood" — „die Grille" — „Dorf und Stadt") auch bedeutendere Einzelmomente auf die Bühne zu bringen, die aber, kunstlos und notdürftig zusammengehalten, mit Trivialitäten gemengt und der tieferen Motivierung entäußert, den besseren Geschmack zurückstoßen. Die hausbackene Moral wenigstens wurde durch die Birch-Pfeiffer nie auf der Bühne verletzt, wohl aber das feinere Gefühl für psychologische Vorgänge und eine vertiefte Lebensauffassung.

Gegenüber derartigen Verirrungen und Verseichtungen der Theaterlitteratur, gegenüber dieser Effekthascherei um jeden Preis, die schließlich nur mehr mit der Zugkraft im Sinne der Theaterkassa rechnete, gegenüber dieser spekulativen Dramatisierwut, welche sich wahllos, ohne Rücksicht auf die Kunstform, jedes irgendwie sensationellen Stoffes bemächtigte und noch bemächtigt, bezeichnet das moderne Gesellschaftsstück, das gleichfalls dem Alltagsbedürfnis der Bühne entgegenkam, immerhin einen wohlthuenden Fortschritt zu festeren Formen und einheitlicheren Charakteren. Wir sprechen absichtlich von einem Gesellschaftsstück, nicht von einem Schauspiel oder Lustspiel, denn ähnlich wie es in der französischen Comédie

der Fall ist, verwischten sich hier immer mehr die Grenzen der eben erwähnten Gattungen und es entstanden Lebensbilder, in denen ernste und komische Elemente sich als gleichberechtigt vereinigen. Man dürfte hierin einen realistischen Zug, der das Leben möglichst getreu abspiegeln will, erkennen. In jüngster Zeit hatte der rasch berühmt gewordene Feuilletonist und Kritiker Paul Lindau (1839) auf diesem Gebiete der Produktion eine Reihe namhafter Bühnenerfolge. Paul Lindau hegt offenbar den Ehrgeiz, der Bauernfeld des norddeutschen Publikums zu werden. Er wurzelt in der Berliner Gesellschaft wie Bauernfeld in der von Wien, und es fehlt ihm gewiß nicht an Esprit und Laune, um den Humor dieser Kreise zu verdichten und ihre Schwächen satirisch darzustellen. Was ihm indes im Vergleiche mit dem deutsch-österreichischen Meister der Komödie abgeht, das ist die Vertiefung der psychologischen Probleme, der poetische Zug in der Auffassung des Lebens, der schöne hochherzige Freimut in der Behandlung socialer Konflikte. Von Paul Lindau gilt wirklich, was man von Bauernfeld fälschlich zu behaupten liebt: er ist bei den Franzosen in die Schule gegangen. Er hat als ein fleißiger und geschickt anempfindender Schüler von der Routine und der äußeren Technik der besseren Franzosen viel angenommen. Aber er hat auch jene den Franzosen natürliche Engherzigkeit, welche das Menschheitsproblem zu einem Gesellschaftsproblem verengert, auf deutschen Boden übertragen. Paul Lindau steht nicht über der Berliner Gesellschaft, deren Schwächen er hin und wieder verständnisinnig belächelt, sondern mitten in derselben und legt deren Maßstäbe an die Charaktere an. Beweis dafür seine gesellschaftlichen Mustermänner, welche dem Vorurteil zu Leibe rücken, wo es social lächerlich wird, sich aber demselben anschließen, wo es ihnen autoritativ entgegentritt, wie Professor Laurenzius in „Maria und Magdalena“, der seinen fürstlichen Freund mit burschikoser Unterwürfigkeit bedient, Freiherr von Deckers in dem Schauspiel „Gräfin Lea“, der einem fanatischen Vorurteil gegenübertritt, um sich ein behaglich philiströses zu reservieren,

der Minister in der Komödie „Verschämte Arbeit“, der die verschämte Arbeiterin aus vornehmer Familie zwar zu seiner Frau macht, der aber trotzdem nicht den Mut besitzt, die Arbeit als die einzig adelnde Kraft zu proklamieren. Die Bauernfeldschen Helden haben bei allem gesellschaftlichen Schliff einen weit gesünderen ethischen Kern; sie gleichen geschliffenen Edelsteinen, die Lindauschen nur polierten Glasperlen. Was an Lindaus Dramen blenden konnte und noch blendet, das ist die witzige feuilletonistische Gewandtheit des Dialogs und die Behandlung der Episoden, in der er es ähnlich wie Laube bis zu einem ansehnlichen Grade von Meisterschaft gebracht hat. Die Hauptcharaktere stehen in der Regel auf schwachen Füßen und die innere Tendenz erweist sich als schielend. In dem beliebtesten Schauspiele Lindaus „Maria und Magdalena“ wird uns ein kleinlicher, kindisch eitler, schwacher, in allen seinen Gedanken und Handlungen am Äußerlichen haftender Mann vorgeführt und die Unterlage der ganzen, mühsam aufgebauten Handlung bildet eine heroische, in grausamer Prinzipientreue wurzelnde That desselben Mannes. Seit wann sind die Eigenschaften eines Midas und eines Cato in einer Person vereinigt? Wie reimt sich das zusammen? Doch nur im Sinne des Theatereffekts, der für die Voraussetzungen der Handlung einen Römer, für die offene Scene aber ein spaßhaftes Figürchen braucht.

In Paul Lindau, seinem Hauptvertreter, ist das moderne Gesellschaftsstück genugsam charakterisiert. Es ist durchaus mehr pointiert als vertieft, mehr witzig als humoristisch, mehr ein Spiel mit dem Spiele, als spielender Ernst. Hugo Bürger (1846) ist in seinen Schauspielen „die Frau ohne Geist“, „Gabriele“ u. s. w. ein Lindau verwandter Geist. In seinen Komödien neigt er zu der Richtung der Lustspielpossen, die wir noch zu charakterisieren haben. Der Wiener Schule gehört Eduard Mauthner (1824) an, der in seinem ziemlich wertlosen Schauspiele „Eglantina“ dem Theaterkultus schmeichelt, dagegen in seinen Lustspielen psychologischen Feinsinn bethätigt. Nur von der Seite her, gleich-

LIBRARY OF THE

sam auf Ausflügen von seiner eigentlichen Domaine, hat sich der berühmte Romanschriftsteller Friedrich Spielhagen (1829 zu Magdeburg geb.) dem Theater genähert. Er trägt auch auf der Bühne sein Heimatsgesetz, das Epische, in sich und so leiden denn all seine Dramen „Liebe für Liebe“ (1875), „Hans und Grete (1876), „der lustige Rat“ (1877) an dem Mangel dramatischer Konzentrierung. Gleiches gilt von den geistreichen dramatischen Versuchen des Romanschriftstellers Robert Byr (1835). Tiefer greifenden Erfolg hatte Gustav zu Putlitz (1820 auf dem Gute Retzien geb.) in seinem Schauspiel „Rolf Berndt“, in dessen an französische Muster gemahnender Komposition sich deutsches Gefühlsleben ausspricht. Sonst bethätigten sich noch auf dem Gebiete des modernen Schauspiels in nennenswerter Weise A. Mels (1829) („Heines junge Leiden“, „der Staatsanwalt“), Graf Moy (ein deutscher Standesherr“), Emil Arter („Duelle“), Bohrmann („Verlorene Ehre“), Graf Stadion („Gräfin Lohausen“), W. Löwenthal (Graf Reckenhorst), Richard Voß („Pater Modestus“), der sich auch im historischen Drama hervorthut, Carl Heigel, Ludwig Goldhann, Max Nordau, neuestens in einem gar nicht uninteressanten, aber der Bühne noch gewärtigen Versuch Heinrich Teweles („die Schauspielerin“).

In der Komödie im engeren Wortsinne herrscht ein buntes Getriebe von verworrenen Richtungen und bunten Stilarten. Unverkennbar auf das Shakespearesche Muster griff Hippolyt Schauffert (1835 in Winnweiler in der Rheinpfalz geb., gest. 1872) in seiner preisgekrönten Komödie „Schach dem König“ (1869) zurück. Das lustige Alt-England ist in dieser geistreich heiteren Komödie, deren Mittelpunkt König Jakob, der theologische Pedant auf dem Throne bildet, lebendig geworden. Ein buntfarbiges Stück Leben, von historischem Geiste erfüllt, aber glücklich in den fortwirkenden Beziehungen zur Gegenwart erfaßt, reich entfaltet, aber nicht zerfahren, offenbart sich da im Lichte einer satirisch heiteren Weltanschauung. Die Reminiscenzen an

Shakespeare sind direkter und indirekter Natur. Schauffert hat sich nicht ohne Nutzen in die Werke des großen Briten vertieft; mit noch mehr Nutzen hat er die Zeit, in der Shakespeare selbst lebte und schaffte, studiert. Dadurch wurden die Hauptvorzüge des Stückes begünstigt, welche über einige Schwächen der Komposition den Sieg davon trugen: das kräftige Lokalkolorit und die hervorstechenden Eigentümlichkeiten der Personen, die, so zahlreich sie auftreten, doch fast ausnahmslos durch ein lebhaftes charakteristisches Merkmal ausgezeichnet sind. In seinen späteren Stücken: „Bäcker-Toni", „Erbfolgekrieg" und dem schon erwähnten „Vater Brahms" hat Schauffert sich auf der einmal gewonnenen Höhe nicht zu behaupten vermocht. Ein interessantes Lustspieltalent ist neuestens in Granichstätten aufgetaucht, der sich in seinen dramatischen Versuchen („die Witwe Scarrons", „Fräulein Kommissär") an die Kompositionsweise des feineren französischen Intriguenstückes anlehnt, in der Motivierung aber tiefer zu gehen sucht, als die sonstigen Anhänger der Schule Scribe, und der Sprache einen poetischen Zug mitteilt. Mit Lustspielen zart poetischen Charakters haben die Meister Jordan („Durchs Ohr") und Geibel die Bühne beschenkt.

Einige aus der großen Schar der modernen Lustspieldichter gingen auf den Spuren Bauernfelds einher, darunter der geistreiche Lederer („Geistige Liebe" und „Kranke Doktoren"), Michael Klapp (1834) („Rosenkranz und Güldenstern"), mit starkem Talente und seltenem Feingefühl Sigmund Schlesinger (1825) („Mit der Feder", „Gustl von Blasewitz", „das Trauerspiel eines Kindes", „der Hausspion" u. s. w.). Zwei Schriftstellerinnen Wilhelmine von Hillern („Augen der Liebe"), die Tochter der Birch-Pfeiffer, und die Schauspielerin Marie von Ernest („Mit dem Strome") versuchten sich, nicht ohne Beruf, in der modernen psychologischen Komödie. Freilich ist in der Charakterzeichnung beider mehr zarte Schattierung als energische Linie.

Groß, fast erschreckend groß, ist die Heeresfolge, welche Roderich Benedix unter den modernen Schriftstellern gefunden hat.

Das genügend gekennzeichnete Philister-Lustspiel, das Gevatter-, Muhmen- und Basenstück überflutet geradezu unsere Bühnen. Talentvolle und witzige Köpfe lassen sich durch die Sucht nach Erfolg auf dieses flache und bequeme Gebiet der Produktion locken, auf dem die Motive und Effekte kleinlichster Natur sich bis zum Überdruß wiederholen. Hin und wieder nimmt diese Art der Komödie auch Fühlung zu den Fragen der Zeit, aber immer nur insoweit, als diese Fragen dem Philister verständlich sind, und immer nur in einer Tendenz, welche dem Spießbürger schmeichelt. So in „Ultimo" von Moser, in den „Darwinianern" von Schweitzer, in den „Realisten" von Wichert, in den „Dilettanten" von Julius Rosen, in den „Wohlthätigen Frauen" v. L'Arronge. Dabei hat sich dieses Genre fortentwickelt, aber nicht etwa fortschreitend, sondern vielmehr mit rückläufiger Tendenz zu der primitiven Art der alten Zwischen- und Fastnachtsspiele. So und so viele im Voraus fertige Possenscherze werden durch eine Handlung, die weder Autor, noch Publikum ernst nehmen, in ganz notdürftigen äußerlichen Zusammenhang gebracht und reichen dann just aus, um einen sogenannten Lustspielabend zu füllen. Eine kollegiale Kritik hat für dieses wunderliche Possengebräu, das in Lustspielscherben kredenzt wird, einen beschönigenden Namen gefunden: das Lustspiel der Situationskomik. Das echte Lustspiel der Situationskomik indes motiviert jede einzelne Situation und fügt deren Reihe durch eine Kette haltbarer Motive aneinander. Dasjenige, das diesen Namen usurpiert hat, läßt eine Situation über die andere stolpern, bis dieselben samt und sonders in die Brüche gehen.

Die Hauptvertreter dieser dramatisch-destruktiven Richtung sind Gustav von Moser (1825) und Julius Rosen (1827). Beide besitzen unbestreitbar Witz und sind reich an launigen Einfällen. Aber das entschuldigt nicht, daß beide dem Augenblickserfolge zu Liebe ihre Begabungen dazu benützen, die Kunstform in der Breite und in der Tiefe, nämlich in den Gesetzen der Charakteristik und in der Komposition zu zerstören und dadurch

auf Geschmacksverderbnis hinzuwirken. Beide begannen mit besser durchgearbeiteten Produktionen; Moser sogar mit einer Komödie („das Stiftungsfest"), welche sich zu einer feineren, mehr durchgeistigten Art des Scherzes emporschwang. Leider aber bemächtigte sich ihrer im Taumel ihrer Erfolge eine Art von künstlerischer Besinnungslosigkeit, in der sie ihre Einfälle unverarbeitet, gleichsam als Rohmaterial auf die Bühne brachten. Bei Moser tritt trotz alledem noch immer eine gewisse Delikatesse der Gesinnung zu Tage, während Rosen in solchen unbewachten Momenten der Produktion zuweilen eine ganz erstaunliche Gemütsroheit und einen abstoßend bildungsfeindlichen Zug an den Tag fördert.

Zu dem Gewirre der Lustspielposse sind glücklicherweise die beiden begabten Komödiendichter Ernst Wichert (1831) und Rudolf Kneisel noch nicht herabgesunken. Aber sie treten beide ähnlich wie J. V. Schweitzer (1833—1875) und von Schönthan nur selten aus dem eng umgrenzten Kreise der Benedix-Komödie heraus. Genug, daß sie es wenigstens in einzelnen ihrer Arbeiten thun, wie Kneisel, der in seiner Komödie „die Tochter Belials" über die sogenannte laue Gemütlichkeit bis zum Gemütsleben vordringt, und Wichert in seinem neuesten Märchenschauspiel „Peter Munk", das trotz einiger allzu grober Züge einen tieferen Gehalt in sich birgt. Auch Friedrich Gustav Triesch hat in seinem Preislustspiel „Neue Verträge" eine strengere Komposition bewahrt und in einzelnen Zügen über das Triviale hinausgegriffen, Frau Henle dagegen in ihrer gleichfalls preisgekrönten Komödie „Durch die Intendanz" sich vom Bann der Benedix-Komödie nicht zu befreien vermocht.

Eine eigentümliche Stellung nimmt L'Arronge (geb. 1838) ein, der mit seinem ersten Stück die Denkenden für sich gewann und sich bald darauf mit dem Beifall der Gedankenlosen begnügte. Sein erster Versuch bewegte sich auf einem Gebiete, das dringend der sorgsamen Pflege bedurfte und noch bedarf, auf dem des Volksstückes. Dieses Volksstück, das im gewöhnlichen Sprachgebrauch wohl auch a potiori schlechtweg Posse genannt wird, ist

aus dem Gegensatz zwischen dem hochgestimmten Litteraturdrama, wofür noch nicht alle Volkskreise reif geworden sind, und dem Theaterbedürfnis der Menge herausgewachsen. Wir haben Raimund als den letzten Dichter kennen gelernt, der diese Gattung zu veredeln versuchte. Nestroy fiel bei all seinem Witz und — trotzdem all seinen Scherzen ein Stück Lebensphilosophie beigemengt war — wesentlich doch wieder ins Formlose zurück. Anzengruber, der mit Raimund eine gewisse Verwandtschaft hat, stellt sich doch gleich mit seinem ersten Stücke hoch über die Gattung, von der die Rede ist. Die Volksposse, wie sie sich in Nord und Süd entwickelt hat, ist durchaus kunstlos, mengt in bunter Folge ernste und heitere Situationen von holzschnittartigem Charakter und verzichtet von vorne herein auf die Beachtung irgend eines ästhetischen Gesetzes. Sie hat hin und wieder dramatisch ganz interessante Einzelnheiten zu Tage gefördert, ohne indes auch nur mit dem Anspruch auf ein organisch dramatisches Leben hervorzutreten. Die Gattung ist mehr kulturell als poetisch von Belang. Sie entsteht in den Großstädten, wo das Zerstreuungsbedürfnis vieler Tausende sie hervorruft, und nimmt Stimmung und Stoffe in der Regel aus der Sphäre ihres Publikums. Mit Kraft für Komik und Sinn für Moral pflegten dieses Genre in Wien: Anton Langer, der übrigens auch in kleinen kunstmäßigen Produktionen starke Begabung bekundete, Friedrich Kaiser (1814—74), O. F. Berg (1833), Berla, der sich gleichzeitig auch im Schauspiel versuchte, Elmar und Costa. In Berlin: Kalisch, Röder (1811—68), Jakobsohn (1833), Oscar Justinus, H. Wilken und andere. Im Sinne der Völkerpsychologie ist die Beobachtung interessant, daß die deutsche Posse in der Regel auf einer tiefernsten Grundlage ruht, während die französische sich der Lustspielmotive bemächtigt. Die deutsche Posse ist gewöhnlich ein grob gewordenes Schauspiel, die französische ein toll gewordenes Lustspiel.

In die Sphäre dieses Volksstückes nun trat L'Arronge, ein von Jugend an mit der Bühne vertrauter Mann, mit seinem

ersten Stücke „Mein Leopold“ ein. Die kunstlosen Formen waren beibehalten, der höhere ästhetische Anspruch beiseite gelassen, aber in der Hauptperson des Stückes, in der Gestalt des Schusters Weigel, den die Schwäche für den geliebten Sohn zu Grunde richtet, lag die Kraft künstlerischer Charakterisierung und in einzelnen Scenen ein ergreifender ethischer Zug, der sich hoch über die landläufige Possenrührung erhob. Man begrüßte die Arbeit, welche in ganz Deutschland Aufsehen erregte und Erfolg hatte, als einen Versuch, der an Raimund gemahnte und der vielleicht für die Zukunft eine Annäherung der sogenannten Volksstücke an das Gebiet der Kunst in Aussicht stellte. Diese Hoffnung ist weder im allgemeinen, noch insoweit sie sich im besonderen auf die Kraft des Dichters L'Arronge gründete, in Erfüllung gegangen. Schon das zweite Stück von L'Arronge „Hasemanns Töchter“ lenkte in die von Augenblickserfolg begleitete Richtung der Rosen und Moser ein, in die Richtung der philiströsen Lustspielposse, von der sich L'Arronge seither nicht wieder losgemacht hat. In Einzelnheiten seiner Komödien „Dr. Klaus“ und „Wohlthätige Frauen“ blitzt dann und wann ein Funke volkstümlicher Charakteristik auf, der an die Lichtseiten des Volksstückes „Mein Leopold“ erinnert. Aber im ganzen huldigt auch L'Arronge immer entschiedener dem sogenannten Lustspiel der Situationskomik. Berechtigter als dieses ist jedenfalls der Schwank, der sich als solcher giebt und ohne sich in eine unnatürliche, den Verstand belästigende Verbindung mit anderen Schwänken zu setzen, schlicht und selbständig auf die Bühne gelangt. Dieses ist in einer langen Reihe von Einaktern der Fall, während andererseits auch die feinsinnige psychologische Richtung in Autoren, welche Charakterbilder im engen Rahmen eines Aufzuges zu bieten verstanden, ihre Vertreter fand. Von den letzteren nennen wir: Grandjean, Gensichen (1847), Girndt (1835), Baumann, Angely, Görlitz, Emil Claar, Karl Caro, Ludwig Fulda, Hugo Müller, Karl Gründorf, Feodor Wehl (1821), Fritz Mauthner, Willomitzer, Wilhelmi (1827—77),

Görner (1806), Bern, Bernstein, Blumenthal, Hedwig Dohm u. s. w.

Die zeitgenössische dramatische Produktion fremdnationalen Ursprungs hat sich in Bezug auf die deutsche Bühne nur von einer Seite her mächtig erwiesen. Aus jener längst überwundenen Periode, in der das Franzosentum den Ton und den Geschmack in Deutschland angab, hat sich immer noch eine unleugbare Vorliebe für die dramatischen Produktionen der Nachbarn jenseits des Rheins erhalten. Daß diese Vorliebe trotz aller großartigen weltgeschichtlichen Ereignisse, welche endlich dem Deutschen das Vollbewußtsein seiner Kraft in allen Richtungen der Kultur verliehen haben, noch heute hin und wieder ans Krankhafte streift und weit über die Grenzen eines edlen litterarischen Kosmopolitismus, der zu den Zierden deutschen Wesens gehört und die höchste Ausbildung der Kultur bezeugt, hinausgreift — soll nie und nimmer geleugnet werden. Auf der anderen Seite war der litterarische Kriegszustand, den eine Zeit lang eine Schar deutscher Chauvinisten, wenn man sich dieses Ausdrucks bedienen darf, also eine Schar von Deutschen, die das Franzosentum erst recht, ohne es zu wollen, kopierten, gegenüber dem gesamten französischen Drama hervorrufen wollte — ein vorübergehender Traum, dessen Erfüllung uns nicht einmal wünschenswert erscheint. Es liegt entschiedene Überlegenheit darin, daß der so feinfühlige litterarische Organismus der deutschen Bildung dem Fremden Geschmack abzugewinnen vermag, während der gebildete Franzose das Um und Auf seiner Anregungen aus dem engen Kreise einer einzigen Großstadt zu schöpfen gewohnt ist. Das auszurottende Übel auf unserer Seite beginnt erst da, wo kunstfeindliche Geschäftsleute uns mit wertlosen französischen Produktionen auf der Bühne belästigen und auf den Reiz des Fremdartigen und auf noch gemeinere, verwerflichere Reize Gewicht legen. Hier aber kann nicht ein blindeinherstürmender Fanatismus, sondern nur die ästhetische Unterscheidung die Grenzlinie ziehen. Unsererseits wollen wir in einem gesonderten Kapitel über die sogenannte Mache der Fran-

zosen, wie in den Einzeldarstellungen aus dem Bereiche des modernen französischen Dramas anzudeuten suchen, wo nach unserer Überzeugung etwa die Grenzlinie zu ziehen wäre.

Von den übrigen romanischen Völkern ist in der letzten Zeit kaum ein nennenswerter dramatischer Gruß zu uns gedrungen. Die Italiener, deren in jüngster Zeit etwas regsamere dramatische Litteratur sich ganz nach der Richtung der neuesten französischen Muster bewegt, sind nur ganz ausnahmsweise hin und wieder auf unseren Bühnen lebendig geworden — dies zumeist unter der Flagge berühmter italienischer Schauspieler. So hat Salvini das Effektstück „la morte civile“ von Giacometti, Rossi das grell sensationelle Drama „Nerone artista“ von Pietro Cossa in Deutschland auf die Bühne gebracht. Weder die genannten Autoren, noch Paolo Ferrari, der Verfasser des Preisstückes „le due dame“, noch der in die Fußtapfen des jüngeren Dumas tretende Montecorboli, noch Achille Torelli u. s. w. haben als Dramatiker bei uns Wurzel geschlagen.

Auch in dem Vaterlande der Calderon, Lope de Vega und Moreto hat sich keine Nachblüte der dramatischen Litteratur entwickelt. Die spanischen Dramatiker des 19. Jahrhunderts — wir nennen Eugenio de Hartzenbusch (1806) (Los amantes de Teruel, die Liebenden von Teruel), Breton de los Herreros (1800), Zorilla (1817) und Lara (Don Juan), L. F. de Moratin (1760—1828) sind über den engsten nationalen Kreis nicht vorgedrungen.

In England hat sich seit Shakespeare nur ein einziger genialer Poet von internationaler Bedeutung dramatischer Formen bemächtigt, nämlich Lord Byron (22. Jan. 1788 zu London geb., gest. 1824); aber auch ihm ist die dramatische Ausdrucksweise mehr zufällig, als notwendig. Seine Dramen sind, etwa den „Marino Falieri“ ausgenommen, mehr erweiterte Balladen, wie die dramatischen Skizzen unseres Heine, als lebenskräftige Gebilde für die Bühne. Von diesen dramatisch erweiterten Balladen hat eine, die faustähnliche Dichtung „Manfred“

durch Robert Schumann eine kongeniale musikalische Bearbeitung erfahren, die im Verein mit dem Texte sich auf deutschen Bühnen einzubürgern beginnt.

Die slavische Litteratur hat sich zu einem Drama von internationaler Natur noch überhaupt nicht emporgearbeitet. Das Lustspiel „der Revisor" von Gogol ist vielleicht das einzige Theaterstück, das die Signatur slavischen Ursprungs trägt und über das slavische Gebiet hinaus Interesse erweckte. Was die bekanntesten Lustspieldichter der Polen, die beiden Grafen Fredro bieten, macht, wenn es auf die deutsche Bühne gelangt, gewissermaßen den Eindruck der Rückübersetzung. Denn abgesehen von einigen wenigen Andeutungen polnischer Sitten und Bräuche sind diese Komödien ganz und gar aus den Anregungen deutscher und französischer Dichtung herausgewachsen. Unter den Tschechen haben Klicpera und Kolar sich im historischen Drama großen Stils versucht, ohne über einen engen Kreis hinaus bekannt zu werden. Dagegen drang der Lustspieldichter Emanuel Bozdiech („König Cotillon", „der Herr der Welt im Schlafrocke") bis auf die deutsche Bühne vor. Tschechisch ist an seinen Lustspielen nichts als die Sprache. Im übrigen sind sie sorgfältig und geschmackvoll dem Scribeschen Muster nachgebildet.

Mit dem Nationaldrama der Magyaren, das namentlich im Volksstücke einen selbständigen Aufschwung genommen haben soll, sind wir in deutschen Landen ganz und gar unbekannt geblieben. Wir haben Grund zu vermuten, daß dessen Bedeutung eine magyarisch volkstümliche im engsten Wortsinne ist. Denn sonst hätten die in Ungarn lebenden deutschen Litteraten, welche den magyarischen Romanschriftstellern so willig die Wege ebneten, gewiß auch in dieser Richtung längst das Vermittleramt übernommen. Das einzige Stück magyarischen Ursprungs, das in den letzten Jahrzehnten zu uns herüber drang, „der Kuß" von Ludwig Doczi, ist eigentlich deutsch noch einmal gedichtet worden. Der deutsch gebildete Autor hat es für unsere Bühnen in Versen, welche nicht das Gepräge der Übersetzung an sich tragen, bearbeitet.

Es ist eine märchenhaft phantastische Komödie, die weit mehr an Shakespeare, Grillparzer und Halm, als an irgend welche national magyarische Einflüsse gemahnt.

Während alle die letzterwähnten exotischen Einflüsse von kaum nennenswerter Bedeutung waren, sind in den letzten Jahren ernstere und bedeutsamere Anregungen von den skandinavischen Völkerschaften ausgegangen. Wir denken dabei nicht an den edel angelegten, aber schwächlichen dänischen Dramatiker Öhlenschläger „Correggio" (1779—1850), der sich der Schule des verblassenden Nachklassizismus anschloß und etwa so hoch steht wie unser Michael Beer. Wohl aber an zwei durch und durch originale norwegische Dramatiker, die ausgezeichnet durch strenge Eigenart und einen auf die germanische Quelle verweisenden Tiefsinn, die dauernde Teilnahme des deutschen Publikums für sich gewannen. Der eine derselben, Björnstjerne Björnson (geb. 1832 zu Kvikne), der bedeutendere und kräftigere, vereinigt mit einer Meisterschaft des Lokalkolorits, die nur aus der Versenkung ins Volkstum hervorgehen kann, eine imponierende Strenge des sittlichen Ernstes und eine bewundernswerte Schärfe in der Individualisierung der Gestalten. Die eigentümlichen, herb frischen, ungebrochenen Naturen, die er vorführt, sind in ihrer Verschlossenheit, in ihrer trotzig-stolzen Art, in ihrer rückhaltenden Gefühlskeuschheit bis in die Geberde der Rede hinein gekennzeichnet. Björnson ging wie die meisten modernen Dichter vom mehr stilisierten Drama aus, in dem sich indes bereits in jeder Verszeile der Charakteristiker ankündigt, und faßte später Fuß auf dem Gebiete des streng realistischen Dramas. Bekannter als seine Trilogie „König Sigurd", als seine hochinteressante Charaktertragödie „Hulda", als „Maria von Schottland", ein historisches Schauspiel, das mit überzeugender Notwendigkeit die Geschehnisse aus den Charakteren herausentwickelt, wurden in Deutschland seine, das Leben der Gegenwart abspiegelnden Dramen „das Fallissement", „die Neuvermählten", „der Redakteur", „das neue System". Die Wahrhaftigkeit, mit der Björnson an

die Wunden des socialen Lebens greift, ist ebenso merkwürdig wie die poetische Kraft, mit der er die Realität durchdringt. Erwähnenswert ist es übrigens, daß selbst Björnsons sittliche Strenge im modernen Stücke gerne dem tragischen Ausgange ausweicht. Der zweite zeitgenössische Dramatiker Norwegens Henrik Ibsen (1828) teilt die Vorzüge seines größeren Rivalen. Doch ist seine Art schon etwas geschmeidiger und wie man aus seinen, in der Charakterdurchführung sehr beachtenswerten Schauspielen „Stützen der Gesellschaft" und „Nora" entnehmen kann, leichthin von der Kenntnis französischer Bühneneffekte beeinflußt.

Wir sind am Ende unserer Übersicht angelangt. Wir versuchten den Richtungen und ihrem Kampfe zu folgen. Wir glaubten zu gewahren, daß das Charakterdrama den Anschauungen und dem Geschmacke unserer Zeit williger entgegenkommt als das Fabeldrama. Wir haben aber auch erfahren, wie die Richtungen einander in Meisterwerken durchdringen, und dürfen aus der Entwicklung den Schluß ziehen, daß Schönheits- und Wahrheitsbedürfnis im Drama ein ewiges Gegeneinanderfluten von Strömungen bewirkt, welches immer wieder zur Ausgleichung und Nivellierung führt. Wenn zeitweilig die eine oder die andere Richtung siegt, so wird es sich doch immer damit verhalten, wie mit den siegenden Völkerschaften, welche oft Brauch und Sitten der Besiegten annehmen. Sollte wieder einmal das stilisierte Drama die Herrschaft antreten, so wird es seinen Gestalten mehr Physiognomie geben müssen, als es ehemals der Fall war. Ebenso wie in dem Drama der Charakteristiker der gesetzgebende Einfluß des Klassizismus trotz alledem nicht zu verkennen ist.

Fragen wir uns schließlich, ob die Klagen über den Niedergang des Dramas in Bezug auf poetischen, ideellen und kulturellen Gehalt vollberechtigt sind, so dürfen wir getrost mit einem „Nein!" antworten. Wir sehen nicht nur die Tradition des Bedeutenden lebendig erhalten, sondern auch aus dem Boden unseres, für nüchtern verschrieenen Jahrhunderts poetisch dramatische Kräfte von entschiedener Bedeutung emporblühen. Und sind uns die

Werke der Großen des vorigen Jahrhunderts denn entschwunden? Ist ihr Ewiges nicht in unserem dauernden lebendigen Besitz, wenn auch manches Zeitliche an ihnen gealtert erscheint? Darauf kommt es an, daß wir uns dieses lebendigen Besitzes voll bewußt werden, daß wir das Bedeutendere der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart mit offenem Geiste und Herzen aufnehmen, mag der Weg dazu auch beschwerlicher sein, als der zu der seichten, dem täglichen Unterhaltungsbedürfnis anbequemten Komödie.

Unsere dramatische Litteratur ist eine stolze und reiche, und die vielgeschmähte, in manchen Richtungen mit Recht geschmähte moderne Produktion hat doch wenigstens den Faden einer Entwicklung, die auf das Bedeutende abzielt, nicht abgerissen. Von dem großen nationalen Sieges- und Einheitswerke, das jeden Deutschen mit Stolz erfüllt, sofort auch eine neue große Dramatik erwarten — war eine sanguinische Regung, die allen Erfahrungen der Entwicklungsgeschichte widerspricht. Wir können weder Armeen großer Dichter aus dem Boden stampfen, noch können wir den edleren Dichtern der Nation, die nur ihren innersten Impulsen folgen können und sollen, irgend eine äußerliche Tendenz aufoktroyiren. In ihnen ist die nationale Kraft intuitiv, aber nicht reflektierend thätig; wir haben auch erfahren, wie sie selbständig, — nicht auf politische Schlagworte oder die Weisungen pedantischer Doktrinäre hin die Wege zum Herzen des Volkstums zu finden wußten. Was wir aber können und sollen, das ist: uns durch Spekulanten und Bühnenhandwerker nicht um den lebendigen dramatischen Besitz der Nation verkürzen lassen. Hier liegt eine energisch und rasch zu lösende Kulturaufgabe für das geeinigte deutsche Reich vor. Fürsten, Parlamente und Gemeinden sollten des Wortes des großen Kaisers Josef eingedenk bleiben, daß die dramatische Kunst die Aufgabe habe, Geschmack und Sitten zu veredeln. Ihre Fürsorge, die (abgesehen von wenigen Ausnahmen, unter denen das Wiener Burgtheater die rühmlichste bildet,) bisher wesentlich nur auf das Äußerliche des Theaters gerichtet war und sich oft nur durch eine, die ideelle Freiheit um-

schränkende Theaterzensur in beschämend nachteiliger Weise bemerklich machte, sollte auf das innere Wesen der Bühnen gerichtet sein, sollte sich darin bethätigen, daß die Entwicklung des Dramas, wie die des Unterrichts als eine wichtige Staatsangelegenheit, wie sie es in der That ist, aufgefaßt und die Einwirkung auf dieselbe immer nur den reinsten Händen anvertraut werde. Zu einer offiziellen Staatskritik, von der einige Schwärmer träumen, wird es wohl nie kommen, und es wäre wohl auch arg vom Übel, den freien Regungen der produzierenden und aufnehmenden Geister solche Fesseln anlegen zu wollen. Wohl aber sollten Volk und Fürsten zusammenwirken, die Kunststätte, die durch die Schöpfungen unserer edelsten Geister geweiht ist, vor Mißbrauch und Beschmutzung, vor der Flut des Seichten und Unbedeutenden zu bewahren. Die Leitung unserer größeren Theater sollte durchweg der beutegierigen Spekulation entfremdet und als ein wichtiges öffentliches Interesse Männern von reinstem Charakter und höchster litterarischer Bildung anvertraut werden, denen nicht Gewinnsucht oder Sorge um das tägliche Brot den Sinn für das Große, Wahre und Schöne verkümmert. Das ist's, was direkt von Staatswegen und von seiten der Nation für das moderne Drama geschehen kann. Und von solcher notwendigen, dringend notwendigen Reform erwarten wir, daß sie jenen verderblichen Richtungen, die nicht sowohl in dem Mangel an bedeutender Dichtung, als in der systematischen Irreleitung des Geschmacks begründet sind, mit Erfolg Einhalt thun und in der großen Schule der Erwachsenen den Sinn lebendig erhalten werde für das Bedeutende, das wir besitzen, und das Bedeutende, das wir erwarten.

Berichtigungen.

S. 27 Z. 25 statt: „Knubber" lies „Knubben".
S. 31 Z. 10 statt: „Morabin" lies „Moratin".
S. 46 Z. 23 statt: „Gent" lies „Gaunt".
S. 67 Z. 9 statt: „er" lies „es".
S. 75 Z. 6 statt: „als dramatischeste" lies „als das dramatischeste".
S. 124 Z. 22 statt: „1776" lies „1777".
S. 157 Z. 33 statt: „1871" lies „1872".

Sach- und Namen-Register.

Adalbert von Babenberg 229.
Agnes von Meran 271.
Ahnfrau, die 169.
Alpenkönig u. Menschenfeind 207.
Amantes de Teruel, los 303.
Angely 301.
Antike 16.
Anzengruber 228, 269, 286 ff.
Arabella Stuart 227.
Aristoteles 2 ff.
Arria und Messalina 280.
Arter, Emil 296.
Auffenberg 202.
Augen der Liebe 297.
Augier 240.
Aus der Gesellschaft 251.
Bäcker-Toni 297.
Bauer als Millionär 208.
Bauernfeld 236 ff.
Bauernkomödie 286.
Baumann 301.
Beer, Michael 204.
Bekenntnisse 249.
Bemooste Haupt, das 253.
Bendel, Josef 274.
Benedix 244, 252 ff.
Berg, O. F. 300.
Berla, A. 300.
Bern, M. 302.
Bernstein 302.
Birch-Pfeiffer 292.
Björnstjerne Björnson 305.
Blumenthal O. 302.
Bluthochzeit, die 273.
Börne 212.
Böse Jungen 220.
Bohrmann 296.
Bozdiech Emanuel 304.
Brachvogel, A. E. 228.
Bräute von Florenz, die 203.
Brautfahrt, die oder Kunz von der Rosen 229.
Braut von Messina 113.
Bretislaw und Jutta 203.
Breton de los Herreros 303.
Bruderzwist im Hause Habsburg 192.
Brunhild 282.
Brunoy 203.
Brutus 275.
Brutus und Collatinus 273.
Büchner, Georg 155.
Bürger, Hugo 295.
Bürgerlich und romantisch 249.
Byr, Robert 296.
Byron 303.
Caro, Karl 301.
Cato von Eisen 220.
Charakterdrama 7, 11.
Charakteristiker 122 ff.
Charakterlustspiel 240.
Claar, Emil 301.
Clavigo 76.
Collin, Heinrich von 192.
Coriolan 31.
Corneille 240.
Corregio 305.
Cossa, Pietro 303.
Costa, Carl 300.
Dahn, Felix 274, 282.
Danton's Tod 155.
Danton und Robespierre 156.
Deborah 267.
Deinhardstein 204.
Deutsche Komödianten 270.
Deutscher Krieger, ein 251.
Deutscher Standesherr, ein 296.
Diamant des Geisterkönigs 208.
Dingelstedt 247.
Doczi, Ludwig 304.
Dohm, Hedwig 302.
Dolores 270.
Don Carlos 103.
Don Juan 303.
Don Juan und Faust 138.
Dorf und Stadt 293.
Drahomira 270.
Duboc-Waldmüller, R. 282.
due dame, le 303.
Duelle 296.
Durch die Intendanz 299.
Durchs Ohr 297.
Ebert, Carl Egon 203.
Edda 270.
Edelleute von Verona 34.
Eglantine 295.
Egmont 79.
Einakter 301.
Elmar, K. 300.
Emilia Galotti 63.
Enzio 205.
Erbförster 154.
Erbfolgekrieg 297.

Erich XIV. 270, 274.
Erneſt, Marie von 297.
Eſſex 218.
Eſther 196.
Fabeldrama 14.
Fabier, die 229.
Falliſſement 305.
Familie Schroffenſtein 127.
Fauſt 83.
Fechter von Ravenna 201.
Feldmann 244.
Ferdinand von Schill 227.
Ferrari, Paolo 303.
Fiesco 99.
Firduſi 273, 274.
Fitger, Arthur 277.
Fräulein Kommiſſär 297.
Franzos, Karl Emil 154.
Frau ohne Geiſt 295.
Fredro 304.
Frenzel, Karl 272.
Freytag, Guſtav 229 ff.
Friedrich Barbaroſſa 138.
Fulda, Ludwig 301.
Gabriele 295.
Ganghofer, Ludwig 289.
Gefängnis, das 256.
Geheime Agent, der 227.
Geibel, Emanuel 282, 297.
Geiſtige Liebe 297.
Genovefa 144.
Genſichen 301.
Geſchwiſter 79.
Geſellſchaftsſtück 292.
Gewiſſenswurm, der 289.
Giacometti 303.
Giordano Bruno 280.
Girndt 301.
Görlitz 301.
Görner 302.
Goethe 6, 8, 69 ff.
Götz von Berlichingen 73.
Gogol, Nikolaus 304.
Goldene Vließ, das 182.
Goldhann, Ludwig 296.
Gottſchall, Rudolf 227.
Gottſched und Gellert 220.
Grabbe 136 ff., 205.
Gracchus 280.
Gräfin, die 275.
Gräfin Lea 294.
Gräfin Lohauſen 296.
Graf Horn 270.
Graf Reckenhorſt 296.
Graf von Hammerſtein 280.
Graf Waldemar 230.
Grandjean 301.
Granichſtätten 297.
Greif, Martin 274.
Griepenkerl, R. 155
Grille, die 293.
Grillparzer 157 ff.
Griſeldis 199.
Groſſe, Julius 273.
Großjährig 251.
Gründorf, Karl 301.
Guſtl von Blaſewitz 297.
Gutzkow 213, 220 ff.
Hackländer 227.
Häßliche im Drama, das 48.
Halm Friedrich 198.
Hamburger Dramaturgie 2 ff.
Hamerling, R. 156.
Hamlet 22, 29.
Hannibal 138.
Hans Lange 272.
Hans Sachs 204.
Hans und Grete 296.
Harfenſchule 229.
Harold 276.
Hartzenbuſch, Eugenio de 303.
Haſemanns Töchter 301.
Hausſpion, der 297.
Hebbel 139 ff, 162, 247, 290.
Heigel, Carl 296.
Heine 212, 303.
Heine's junge Leiden 296.
Heinrich IV. 272.
Heinrich IV. 46.
Heinrich V. 47.
Heinrich VIII. 43.
Heliodora 272.
Henle, E. 299.
Herder 1, 5.
Hermannsſchlacht 133.
Herr der Welt im Schlafrock, der 304.
Hergottſchnitzer v. Ammergau 289.
Herzog Bernhard 203.
Herzog Theodor von Gothland 136.
Hettner 86.
Heyſe, Paul 271.
Hexe, die 277.
Hillern, Wilhelmine von 297.
Hiſtorien 44.
Hiſtoriſches Drama 265.
Hulda 305.
Jakobſohn 300.
Ibſen, Henrik 306.
Jean, Paul 171.
Immermann 203.
Johanna Gray 275.
Johann von Öſterreich 203.
Jordan, Wilhelm 150, 297.
Joſeph II. 100.
Journaliſten, die 230.
Iphigenie auf Tauris 88.
Iſabella Orſini 270.
Judith 143, 146.
Jüdin von Toledo, die 177.
Jugendliebe 280.
Julius Cäſar 31.
Junge Deutſchland, das 210.
Jungfrau von Orleans 108.
Juſtinus, Oscar 300.
Kabale und Liebe 102.
Käthchen von Heilbronn 130.
Kaiſer, Friedrich 300.
Kaliſch 300.
Karlsſchüler, die 219.
Karolinger, die 276.
Kategoriſche Imperativ, der 251.
Katharina Howard 227.
Kaufmann von Venedig 36.
Keim, Franz 273.

Klapp, Michael 297.
Klaſſicität und Klaſſicismus 9.
Dr. Klaus 301.
Klein, J. L. 272, 283.
Kleiſt, Heinrich von 11, 124 ff.
Klicpera 304.
Klingsberg, die beiden 243.
Klopſtock 133.
Klytemnäſtra 278.
Kneiſel, Rudolf 299.
Koberſtein 274.
König Cotillon 304.
König Roderich 274.
Königslieutenant 224.
Körner, Theodor 202.
Kolar 304.
Komödie 238.
Komödie der Irrungen 34.
Kotzebue 243.
Kranke Doctoren 297.
Kreuzelſchreiber, die 289.
Kriemhild 281.
Kriſen, die 249.
Kruſe, Heinrich 275.
Kühne 226.
Kürnberger, Ferdinand 273.
Kuh, Emil 162.
Kuß, der 304.
Lambertin v. Maricourt 227.
Landfriede 248.
Langer, Anton 299.
Lara 303.
L'Arronge 299.
Laube 214 ff.
Lear 31.
Lederer 297.
Leiſewitz 8.
Lenz 7.
Leſſing 1, 54 ff.
Libuſſa 177, 179.
Liebe für Liebe 296.
Lindau, Paul 294.
Lisli 222.
Lindner, Albert 273.
Löwenthal, W. 296.
Lohmann, Peter 273.
Lope de Vega 20, 178.
Ludwig, Otto 139 ff.
Lügen, das 255.
Luſtige Rat, der 296.
Luſtſpiel 61.
Luſtſpiel, ein 256.
Macbeth 34.
Madeleine Morel 267.
Magnetiſche Kuren 227.
Makkabäer, die 144.
Maler, die 280.
Manfred 303.
Maria Magdalena 140, 147.
Maria Stuart 108.
Maria und Magdalena 294.
Maria v. Medici 272.
Maria v. Schottland 305.
Marino Falieri, 275, 275, 303.
Marius und Sulla 138.
Markgraf Rüdiger 274.
Maſaniello 273.
Mauthner, Eduard 295.
Mauthner, Fritz 301.
Meeres und der Liebe Wellen 188.
Meineidbauer 289.
Mein Leopold 301.
Meißner, Alfred 227.
Mels, A. 296.
Menonit, der 276.
Menzel, Wolfgang 212.
Meyern, G. v. 274.
Minna v. Barnhelm 60.
Mirakelkreuz, das 287.
Mit dem Strome 297.
Mit der Feder 297.
Moderne Jugend 249.
Moliere 62, 240.
Monaldeschi 214, 217.
Montecorboli 303.
Montroſe 219.
Moratin 31, 303.
morte civile, la 303.
Moſen, Julius 202.
Moſenthal 267.
Moſer, G. v. 298.
Moy, Graf 296.
Müller, Hugo 301.
Müller und ſein Kind, der 206.
Müllner 163.
Mundt 225.
Murad, Efendi 274.
Muſikdrama 282.
Nachklaſſiker 156.
Narciß 228.
Nathan der Weiſe 65.
Nero 220, 280, 303.
Neſtroy 209, 390.
Neue Syſtem, das 305.
Neuvermählten, die 305.
Neue Vorträge 299.
Nibelungen 148.
Nicolai 1.
Niſſel Franz 271.
Nora, 306.
Nordau, Max 296.
Öhlenſchläger 305.
Othello 31.
Ottokars Glück und Ende 190.
Pagenſtreiche 243.
Pater Modeſtus 296.
Patkul 222.
Penthesilea 129.
Peter Munk 299.
Pfarrer von Kirchfeld 288.
Philippine Welſer 271.
Pietro 270.
Pitt und Fox 227.
Prechtler, Otto 271.
Prinzeſſin v. Montpenſier 229.
Prinz Eugen 274.
Prinz Friedrich 219.
Prinz von Homburg 133.
Putlitz, Guſtav zu 296.
Racine 240.
Räuber, die 97.
Raimund, Ferdinand 207.
Raupach 204, 244.
Redakteur, der 305.
Redwitz, Oscar von 271.
Reginald Armſtrong 227.
Reviſor, der 304.
Richard II. 46.
Richard III. 47.

Richard Savage 220.
Richelieu 272.
Ring des Gyges 144.
Robespierre 155, 227.
Röder 300.
Rokkoko 220.
Rolf Berndt 296.
Romantiker 10.
Romeo und Julia 31.
Rosegger 287.
Rosen, Julius 298.
Rosenkranz und Güldenstern 297.
Ruge 225.
Saar, Ferdinand v. 272.
Sabinerinnen, die 272.
Samson 274.
Sappho 180.
Sarah Sampson 59.
Sardou 240.
Savonarola 278.
Schach dem König 296.
Schauffert 290, 296.
Schauspielerin, die 296.
Schiller 8, 91 ff.
Schlesinger, Sigmund 297.
Schmid, Hermann v. 289.
Schönthan, Franz v. 299.
Schubert, F. C. 274.
Schuld, die 168.
Schule des Lebens 205.
Schulz von Altenbüren, der 269.
Schweitzer, J. B. v. 299.
Scribe 242.
Selim III. 275.
Shakespeare 5, 28 ff.
Shakespearomanie 45, 257.
Sigurd, König 305.
Sieg des Lichts 274.
Siegert, Georg 278.
Sirene, die 267.
Situationskomik 257.
Socialisten, die 290.
Sohn der Wildnis 199.
Sommernachtstraum 39.
Sonnwendhof 269.
Spielhagen 296.
Staatsanwalt, der 296.
Staatskunstd. Frauen 274.
Stadion, Graf 296.
Statthalter v. Bengalen 220.
Stiftungsfest, das 299.
Störenfried 256.
Struensee 204, 218.
Stützen d. Gesellschaft 306.
Sturm, der 41.
Sulamith 274.
Tagebuch, das 249.
Tartüffe 223.
Tell 118.
Tempeltey 278.
Teweles, Heinrich 296.
Thomas, Karl (Richter) 101, 274.
Tiberius 273.
Timon von Athen 42.
Tochter Belials 299.
Tochter des Herrn Fabricius 281.
Töpfer 244.
Torelli, Achille 803.
Torquato Tasso 89.
Trauerspiel eines Kindes, das 297.
Trauerspiel in Tirol 204.
Traum ein Leben 171.
Treuer Diener seines Herrn, ein 195.
Triesch, F. G. 299.
Tristan und Isolde 270.
Trutzige, die 290.
Turandot 120.
Uhland 203.
Unerreichbar 280.
Unglücklichen, die 243.
Urbild des Tartüffe 223.
Uriel Acosta 221.
Valentine, die 330.
Vater Brahms 290, 297.
Verlorene Ehre 396.
Verschämte Arbeit 295.
Verschwender, der 207.
Vetter, der 256.
Voltaire 172.
Voß, Richard 296.
Wagner, Richard 282.
Waise von Lowood 293.
Wallenstein 106.
Walter Hans 290.
Weh dem, der lügt 176.
Wehl, Feodor 301.
Weib des Urias, das 227.
Weilen, Josef von 270.
Weiße Blatt, das 220.
Wendelin und Helene 203.
Werner oder Herz und Welt 220.
Werner, Zacharias 163.
Dr. Wespe 254.
Wichert, Ernst 299.
Wien 247.
Wienbarg 213.
Wilbrandt 246, 279 ff.
Wildenbruch, Ernst von 276.
Wildfeuer 200.
Wilhelmi 301.
Wilken, H. 300.
Willomitzer 301.
Wintermärchen 39.
Wirrwarr 243.
Wittwe Scarrons, die 297.
Wlasta 274.
Wohlthätige Frauen 301.
Wullenweber 222, 275.
Zähmung der Widerspenstigen 36.
Zärtlichen Verwandten, die 287.
Zenobia 272.
Zerbrochene Krug, der 135.
Zerstreuten, die 243.
Zopf und Schwert 223.
Zorilla 304.
Zriny 202.
Z'widerwurz'n, die 290.

K. und k. Hofbuchdrucker Fr. [illegible]

LIBRARY OF THE UNIVERSITY

14 DAY USE

RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.

Renewed books are subject to immediate recall.

11 JUL '59 CB	
REC'D LD	MAY 25 1968 34 RECEIVED
JUL 13 1959	JUN 18 '68 -10 AM
31 Jul '62 GN REC'D LD	
JUL 26 1962	
JAN 20 1966 2	
REC'D	
JAN 20 '66 -8 AM	
LOAN DEPT.	

LD 21A-50m-4,'59
(A1724s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

YC116016
LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA